CAHIERS DU CINÉMA



148 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • OCTOBRE 1963 ★ 148

NOS COUVERTURES



John Wayne et Lee Marvin dans **DONOVAN'S REEF** (*La Taverne de l'Irlandais*), film en Technicolor de John Ford (PARAMOUNT).

Ci-dessous, Johanne Harelle dans **A TOUT PRENDRE**, de Claude Jutra : ce film a obtenu le Grand Prix du Festival de Montréal.



Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1963 — *TOME XXV. — No 148*

« Si la religion de l'art n'admet pas d'être mêlée à l'à peu près de la vie, elle risque de devenir une technique du joli. »

MAURICE MERLEAU-PONTY
(SENS ET NON-SENS)

SOMMAIRE

●

Les Films

●

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38 - *Secrétariat :*
Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.



Laurence Olivier : *Henry V.*

Carl Th. Dreyer

ÉCRITS V

LE FILM EN COULEURS ET LE FILM COLORIE (1955)

Il y a vingt ans cette année qu'apparaissaient les premiers films en couleurs. Des centaines de films en couleurs suivirent, mais, ceux dont nous nous souvenons, combien le doivent à la jouissance esthétique qu'ils nous donnèrent ? Deux, trois, quatre, cinq... Peut-être cinq, mais certainement pas plus. *Roméo et Juliette* vaut justement la peine de compter parmi ces cinq, après *Henry V* d'Olivier, et la *Porte de l'enfer* du japonais Kinugasa. Olivier avait tiré ses idées, pour le choix des couleurs, des miniatures des manuscrits médiévaux, tandis que le japonais faisait retour à la gravure sur bois locale.

A part ces trois films, il n'y avait que tentatives, la meilleure étant celle de *Moulin Rouge* où l'on devait admirer, au début, le cabaret embrumé, tandis que le reste était d'un niveau inférieur du point de vue des couleurs. Pourquoi cela ? Parce que le metteur en scène n'avait pas de Toulouse-Lautrec sur qui s'appuyer. C'est, bien sûr, un grand metteur en scène qui a fait le film, mais Toulouse-Lautrec était, en tant que peintre, infiniment plus grand.

En fin de compte, quatre ou cinq films en couleurs qui méritent de passer pour de l'art, voilà, en vingt ans, un résultat extrêmement modeste.

A part des effets de couleurs amusants et surprenants dans certains *musicals*, un goût assez médiocre domine encore dans la majorité des films, ce qui est dû sans doute à la peur d'abandonner le terrain sûr, mais ennuyeux, du naturalisme. On peut, bien entendu, trouver de la poésie dans n'importe quel fragment de la réalité quotidienne, mais le film en couleurs ne devient pas de l'art en imitant, dans tous leurs détails, les couleurs de la nature. Pour le film en couleurs, l'attitude naturaliste a été, en tout cas, un sérieux handicap. On restait planté là, à vérifier si les couleurs obtenues étaient bien fidèles à la nature. Nous avons vu si souvent l'herbe verte et le ciel bleu que nous souhaiterions voir de temps à autre, pour une fois, le ciel vert et l'herbe bleue, car alors, peut-être, y devinerait-on l'intention d'un artiste.

***

D'ailleurs, les couleurs du film n'arrivent jamais à ressembler totalement aux couleurs de la nature. La raison en est bien simple. Dans la nature, le nombre des tons est illimité. Même l'œil humain ne peut les distinguer tous les uns des autres. On a découvert que le plus grand nombre de tons perceptibles par l'œil humain est de 14.420. Il est évident que même la pellicule-couleur la plus sensible ne peut rendre qu'une partie de ces 14.420 tons. Sur le film en couleurs, toutes ces petites nuances manquent donc, les demi-tons, tous ceux que l'œil perçoit dans la nature sans les voir. C'est d'ailleurs un manque de compréhension que d'exiger le naturel du film en couleurs. Rien n'empêche que les couleurs du film puissent différer fortement de celles de la nature et malgré cela — ou justement pour cela — donner au spectateur une émotion artistique plus riche.

Les couleurs sont une aide précieuse pour le metteur en scène. Consciencieusement choisies en vue de leur effet émotionnel et bien ajustées les unes aux autres, elles peuvent ajouter au film une qualité artistique qu'il n'aurait pas eue sans cela. A la composition d'image dans le film en noir et blanc, s'ajoute la composition de couleurs dans le film en couleurs. Dans le film en noir et blanc, on travaille lumière contre ombre et ligne contre ligne. Dans le film en couleurs, on travaille masse contre masse, forme contre forme, et couleur contre couleur. Ce qui s'exprimait dans le noir et blanc à travers le changement de lumière et d'ombre et le heurt des lignes, cela s'exprime maintenant dans des constellations de couleurs. Aux différents rythmes qui jouent dans un film, s'ajoute maintenant le rythme de la couleur. Dans un film en couleurs, il faut tenir un plus grand compte du cadrage. Le moindre déplacement peut provoquer un changement d'équilibre entre les masses de couleur, et l'harmonie se trouve rompue. Le cadrage est d'autant plus important que, dans les *travellings*, non seulement le cadrage, mais aussi la composition tout entière de l'image, et avec elle la composition des couleurs, est en perpétuel changement. La conséquence en est que personnes et objets, étant en mouvement constant, font que les couleurs opèrent de continuels glissements rythmiques et qu'elles créent sans cesse de nouveaux et surprenants effets, quand elles se heurtent à d'autres couleurs ou se fondent avec elles.



Renato Castellani : *Giulietta e Romeo*

(Lydia Sherwood, Sebastian Cabot, Flora Robson, Susan Shentall).

D'autre part, il faut que la règle normale soit d'employer aussi peu de couleurs que possible, conjointement avec des couleurs noires et blanches qui sont beaucoup trop peu utilisées dans ce genre de film. On les a oubliées, dans la joie enfantine qu'on a éprouvée pour les tons les plus pimpants de la boîte de couleurs.

Tout cela rend la tâche plus difficile, mais aussi plus attirante, pour le metteur en scène. Qu'il faille conquérir chaque scène, voilà qui valait déjà pour le film en noir et blanc. La couleur ne rend pas la tâche plus facile, mais rend la victoire plus délicieuse, quand on l'a remportée. La victoire sera encore plus grande, quand le metteur en scène aura réussi à briser le cercle vicieux qui lie encore le film en couleurs à la conception naturaliste du film en noir et blanc. Le cinéma n'aura la possibilité de devenir un art, du point de vue de la couleur, qu'au moment où il aura réussi à se délivrer complètement de l'étreinte du naturalisme. Alors seulement, les couleurs auront la possibilité d'exprimer l'ineffable, ce qui ne peut pas être expliqué, mais uniquement pressenti. Alors seulement, les couleurs pourront aider le cinéma à prendre pied dans le monde de l'abstrait qui lui a été fermé jusqu'à présent.

⁂

Il ne faut pas que le metteur en scène voie ses images d'abord en noir et blanc et ensuite y ajoute les couleurs. Il doit créer en couleurs. Cependant, le sens de la couleur n'est pas quelque chose qu'on peut apprendre. La couleur est une expérience optique, il faut donc que la faculté de voir, de penser et de sentir en couleurs soit innée. En général, on doit supposer que ce sont surtout les peintres qui possèdent cette faculté. Si l'on ne veut pas que le cinéma en couleurs continue son évolution de la façon honteuse à quoi l'on peut s'attendre dans les vingt prochaines années (sauf à produire de nouveau quatre à cinq films valables), il faut absolument que les producteurs se décident à chercher l'aide de ceux qui sont capables d'aider le cinéma, à savoir les peintres, de même qu'on a dû peu à peu consentir à s'assurer le concours des poètes, des écrivains, des compositeurs et des maîtres de ballet. Il faut que le metteur en scène de films en couleurs ajoute à son équipe de collaborateurs, déjà nombreuse, un peintre qui créera les effets de couleurs du film, en collaboration avec le metteur en scène et sous sa responsabilité. Il faut que le peintre participe à ce travail, à un stade aussi primitif que possible, afin que les scènes du film puissent être conçues en couleurs et qu'elles se concrétisent dans le scénario par des « esquisses en couleurs ». Il faut établir un « scénario-couleurs », parallèle au vrai scénario, et il faut, dans l'élaboration de la continuité, pousser les esquisses jusqu'aux détails, pousser leur achèvement jusqu'au moment où elles se déploieront comme de grandes toiles vivantes et colorées, sur le mur de la salle de cinéma.

On objectera : en quoi le peintre peut-il être utile au metteur en scène ? Ce dernier a ses techniciens pour la couleur, n'est-ce pas ?

Il n'y a aucun doute que ces conseillers sont et seront toujours très précieux au metteur en scène. Grâce à leur expérience, à leur connaissance des principes pratiques et théoriques de la science des couleurs, ils pourront le sauver de beaucoup de pièges. Mais malgré tout le respect que j'ai pour leurs capacités et leur sens des responsabilités, je dois dire que le bon peintre prévaut pourtant, et grâce à cette qualité majeure qui fait qu'on doit se l'attacher pour un film : il est lui-même un artiste créateur. Les impulsions, il les tire de son âme d'artiste. Quant aux techniciens, ce sera un avantage pour eux que d'avoir affaire à un spécialiste, ils seront d'ailleurs un intermédiaire nécessaire entre lui et le metteur en scène — et le laboratoire

⁂

Pour rendre encore plus clair le sens de ce qui a été dit ci-dessus, faisons un effort d'imagination. Figurons-nous Toulouse-Lautrec vivant et collaborant à *Moulin Rouge* pendant toute la durée du film, donc non seulement pendant la scène d'introduction, mais aussi pendant toutes les autres scènes. Celles-ci ne se seraient-elles pas situées sur le même plan que la première, à laquelle Toulouse-Lautrec avait justement fourni une esquisse en couleurs ? Au lieu d'être une ébauche prometteuse, *Moulin Rouge* n'aurait-il pas été alors le véritable grand film en couleurs, le modèle, l'exemple, à une époque où la tendance s'oriente vers des films moins nombreux et meilleurs ? Le metteur en scène n'en aurait été nullement frustré pour cela, car la tâche du metteur en scène n'est pas de faire tout par lui-même, mais de faire tenir ensemble le tout et de contraindre les multiples détails à entrer en composition avec la totalité.



John Huston : *Moulin Rouge.*

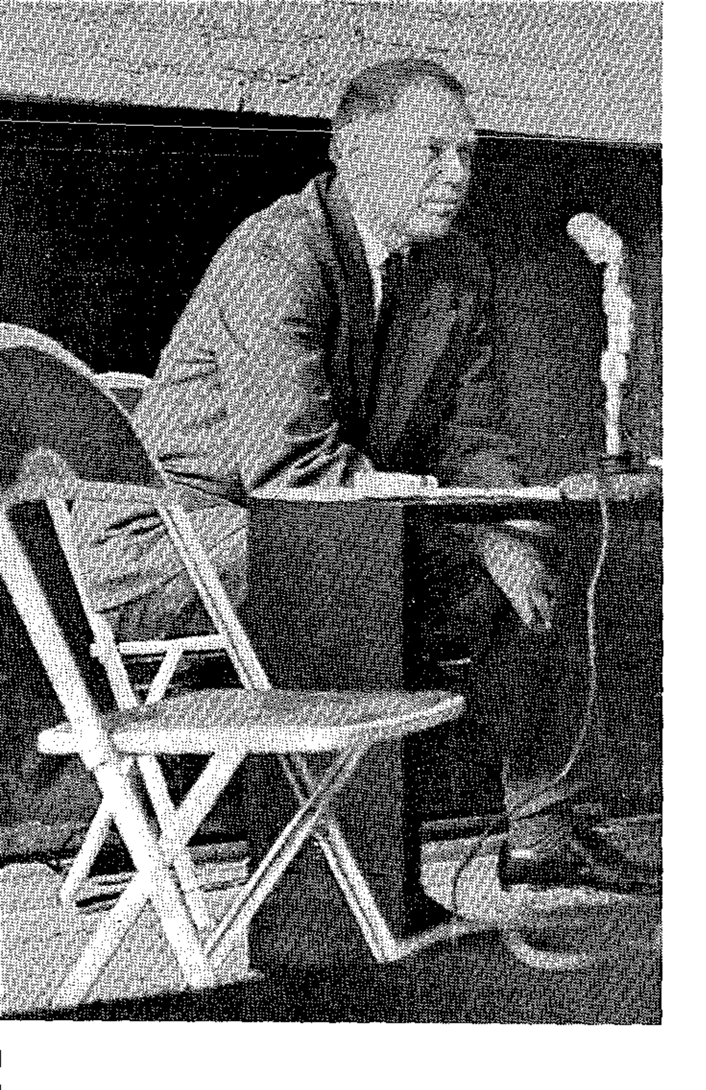
Mon arrière-pensée, en écrivant ces lignes, est l'espoir que le film en couleurs sortira de la stagnation dans laquelle il se trouve et que, dans un proche avenir, il pourra marcher tout seul. Pour le moment, il vogue sans but ni raison, et, dans le meilleur des cas, il vit d'emprunts. En temps normal, il ne se fixe pas de but plus élevé que de « ressembler ». Quand il se donne du mal, il réussit à « ressembler » à quelque chose qui n'est pas dans la nature. *Henri V* doit « ressembler » à un manuscrit enluminé du Moyen-Age, et *La Porte de l'Enfer* à une vieille gravure sur bois japonaise. Comme cela ferait du bien, pour une fois, de voir un film en couleurs marqué de bout en bout par la personnalité d'un artiste contemporain !

Le cinéma en couleurs serait alors devenu un art véritable et vivant, et ne serait pas seulement du film colorié.

Carl DREYER.

(A suivre)

(Par courtoisie de NYT NORDISK FORLAG, ARNOLD BUSCK, Copenhague.)



HERMAN G. WEINBERG

ENTRETIEN AVEC RICHARD GRIFFITH

Par cet entretien avec Richard Griffith, directeur de la Film Library du Museum of Modern Art de New York, nous poursuivons notre enquête, ouverte dans le numéro 135 par l'entretien avec Henri Langlois, sur le sujet de la conservation des films — sujet qui, pour les raisons que l'on devine, nous tient à cœur, et sur lequel nous reviendrons.

*

— Pour commencer, je pourrais effectuer un bref survol de l'histoire de la conservation des films (des tentatives de conservation) aux Etats-Unis. Cela peut permettre au lecteur de se situer dans une perspective précise.

— *En d'autres termes, vous voulez commencer par le commencement...*

— Exactement. La première tentative fut celle de la Library of Congress qui, vers 1900, invoqua les lois sur le copyright pour exiger le dépôt, dans ses archives, d'une copie de chaque film réalisé aux Etats-Unis. Comme il n'y avait aucun précédent ayant trait à l'engrangement de cellulose au nitrate par une bibliothèque, ces copies furent tirées sur papier, non sur pellicule. Ces copies-papier sont actuellement reportées sur pellicule par la Library of Congress, en collaboration avec l'Academy of Motion Picture Arts and

Sciences. En 1912, en raison de problèmes d'emmagasinement, la Library renonça à la conservation des copies-papier et cessa d'invoquer la loi sur le copyright en ce qui concerne les films.

Suit un vide de quinze ans. Puis, au milieu des années vingt, le professeur Paul J. Sachs, président du Département des Beaux-Arts à l'Université d'Harvard (et, par ailleurs, l'un des fondateurs du Museum of Modern Art), persuada ses collègues de la nécessité de reconnaître les meilleurs films comme des objets d'art et de pourvoir à leur conservation sous les auspices des Beaux-Arts. Il fonda la Harvard Film Foundation et amena les plus grands producteurs et distributeurs à y déposer les copies de certains films, dont la liste avait été soigneusement dressée.

Ces copies étaient destinées à servir d'archives ; le travail de la Fondation était donc d'un intérêt public limité, et le professeur Sachs, occupé par d'autres travaux, cessa bientôt de demander aux compagnies le dépôt régulier des films. En 1935, il autorisa la Harvard Film Foundation à remettre sa collection au département des films du Museum of Modern Art, qui venait d'être créé, après quoi la Fondation elle-même fut dissoute.

La terre promise.

La troisième tentative américaine de conservation des films fut donc, comme je viens de vous le dire, cette Film Library, créée en tant que département du Museum of Modern Art en 1935, avec les fonds fournis par la Fondation Rockefeller et certaines initiatives privées. Ces fonds extérieurs entretinrent les activités de la Film Library pendant les cinq premières années de son existence, après quoi ce fut le Musée lui-même qui en assuma la responsabilité financière, et continue jusqu'à ce jour à soutenir nos travaux, souvent avec un considérable déficit annuel.

Ce fut à peu près à l'époque où le budget de la Film Library était incorporé à celui du Musée, que notre fondatrice, Miss Iris Barry, commença à réaliser que la tâche représentée par la conservation de tous les films qui peuvent y prétendre, était et serait toujours au-delà des moyens du Musée. De plus, il n'était guère logique qu'un musée des Beaux-Arts dût conserver des films, comme par exemple les bandes d'actualités, dont l'intérêt historique prime l'importance artistique.

Mais nous avions déjà appris d'expérience que, si nous ne préservions pas ces films, personne d'autre ne le ferait. Ce dont nous avions besoin, c'était d'un centre national de dépôt pour les films de tous genres, placé sous les auspices du gouvernement, une maîtresse collection à partir de laquelle les institutions culturelles telles que le Musée pourraient tirer les copies qui conviendraient à leur propos. Miss Barry demanda à la Library of Congress si celle-ci ne pourrait de nouveau invoquer les privilèges du copyright, qui n'avaient pas été appliqués depuis 1912, et exiger des producteurs et distributeurs le dépôt des copies d'un certain nombre de films, sélectionnés chaque année dans la production courante. Mais la sélection constituait un autre problème : la Library of Congress n'était pas qualifiée dans ce domaine. En conséquence, Miss Barry retint certains fonds de la Fondation Rockefeller pour financer pendant trois ans l'étude, par un comité d'experts, des principes qui devaient présider à la sélection, travail qui fut effectué à la Film Library.

Le comité soumit son rapport en 1945. En bref, il suggérait que la Library of Congress, en tant qu'institution nationale, devait sélectionner, dans la production annuelle des films de tous genres, et en faisant porter son action en premier lieu sur ceux qui avaient remporté des prix, les films qui avaient été élogieusement critiqués par la presse, ou qui avaient été jugés dignes d'intérêt pour des raisons économiques ou techniques.

Ce sont ces méthodes qu'a, en gros, suivies jusqu'à ce jour la Library of Congress, quoique en subissant de sévères handicaps. Exactement comme en 1912, le manque d'espace pour emmagasiner limite le nombre des films qui peuvent être sélectionnés chaque année pour acquisition, et il n'y a aucune subvention qui ait pour objet la duplication et la conservation de ceux précédemment acquis. De plus, les films sont conservés uniquement à titre d'archives, et ne peuvent être montrés au public. La collection de la Library of Congress n'est donc pas, par conséquent, la réserve totale des films représentatifs qu'avait envisagée miss Barry ; néanmoins, son travail, bien qu'ardu, se poursuit, et nous pouvons déjà penser que cette collection est devenue l'une des plus importantes du monde.

Miss Barry s'étant retirée, je lui succédai comme Conservateur en 1951. La préservation de la collection même de la Film Library était devenue un problème aigu. Les coûts de *laboratoire et de stockage avaient plus que doublé* en 16 ans, depuis la fondation de la Film Library, tandis que notre budget annuel n'avait pu que rester très modeste. Pendant les premières années, les films sur nitrate s'étaient déversés par milliers de bobines dans nos magasins : D.W. Griffith, Douglas Fairbanks, William S. Hart, Gloria Swanson et Colleen Moore, pour ne nommer que les plus éminents donateurs, nous donnèrent tous les *films qu'ils possédaient, pendant* que beaucoup d'autres, comme Richard Barthelmess, Lillian Gish, Laurette Taylor et Fred Zinnemann, apportaient leur contribution sous forme de films isolés. Il était impossible pour nous de reporter tous ces films nitrate sur un support à l'acétate, étant donné le peu de crédits affectés à ces opérations. Peu à peu, et de plus en plus, il devint nécessaire de détourner de leur objet premier les crédits destinés aux nouvelles acquisitions, pour les affecter à la préservation des films précédemment acquis, et notre taux d'acquisition, d'année en année, diminua d'autant.

En 1954-56, *désespérant* d'une *cause* déjà bien compromise, j'entrepris la constitution d'un fonds destiné à la seule préservation des copies des films américains les plus importants de notre collection. Grâce, en grande partie, aux efforts de feu J. Robert Rubin (de la M.G.M.), nous réussîmes à consacrer à ce dessein approximativement 60 000 dollars. Y contribuèrent : la Fondation Rockefeller, différents administrateurs du Museum, ainsi que des amis liés à l'industrie du cinéma à New York et à Hollywood, parmi lesquels des acteurs et des metteurs en scène. Ces fonds sont maintenant à peu près épuisés, malgré les quelques dons qui, de temps en temps, forment ruisseaux pour tenter de grossir la rivière.

— *Qu'allez-vous faire maintenant que ces fonds sont épuisés?*

— Reprendre *les choses au début. Constituer* de nouveaux fonds. Nous n'arrêterons jamais d'y travailler. Le problème n'a pas de fin. Bien sûr, étant donné que tous les films sont aujourd'hui sur support à l'acétate, nous n'avons pas à nous tracasser pour eux autant que pour les films des décades passées. Mais il y a plus de films sur nitrate, de films importants sur nitrate, dans le monde, qu'il y aura jamais d'argent disponible pour *leur préservation. Peut-être mes successeurs* verront-ils la terre promise, moi pas.

En reprenant Whistler.

Pour reprendre l'histoire de la conservation des films aux Etats-Unis, il y eut, dans les années 40, la fondation de la George Eastman House, à Rochester, *Etat* de New York, en tant que Musée de la photographie et du cinéma. Ce dernier département, sous la direc*tion de James Card,* a rassemblé une collection de films qui doit être, à l'heure actuelle, au moins aussi importante que la nôtre. Beaucoup plus récemment, le Hollywood Museum of Films and Television a été constitué. Bien qu'il lui reste encore à acquérir un immeuble qui lui appartienne en propre, le Hollywood Museum s'est allégrement attaqué à la collection et à la préservation des films. En fait, grâce aux bons offices de Sid Solow, des *Consolidated Film Industries,* des arrangements ont été conclus entre le Hollywood Museum et le Museum of Modern Art, en vertu desquels certains des films les plus précieux du Museum of Modern Art, qui sont encore sur un support au nitrate, bénéficieront d'un emmagasinage et de travaux de laboratoire gratuits (les travaux nécessaires *à leur préservation).* Les copies rénovées qui en résulteront seront propriété commune aux deux musées.

Maintenant que le Museum of Modern Art a été rejoint par la *George Eastman House* et le Hollywood Museum, les perspectives, quant à la conservation des films, sont infiniment plus brillantes qu'elles ne l'étaient quand nous étions seuls pour attaquer le travail. Les progrès seront encore laborieux, mais ils ne devraient plus être aussi déplorablement lents.

— *Combien de films avez-vous dans votre collection ?*

— Environ trois mille, certains d'entre eux étant, bien entendu, des courts métrages.

— *Combien ont un support au nitrate, et combien à l'acétate ?*

— Nous avons en tout douze millions de pieds de pellicule, desquels la moitié environ, hélas ! est encore sur nitrate.

— *Pouvez-vous préciser ce que vous avez déjà dit de la fondation de la Film Library ?*



D.W. Griffith : *The Goddess of Sagebrush Gulch*, 1912 (Dorothy Bernard).

— Quand le Musée lui-même fut fondé, Alfred H. Barr Jr., notre premier directeur, inclut le cinéma dans le plan multi-départemental qu'il avait élaboré pour l'avenir du Musée. Les Administrateurs fondateurs, cependant, pensèrent qu'au moment où déferlait la Grande Dépression, il serait plus prudent de commencer modestement en se bornant à collectionner les peintures et les sculptures. Les films, comme la photographie et l'architecture, étaient abandonnés aux soins des temps futurs.

C'est alors que Miss Iris Barry émigra aux Etats-Unis et devint la première conservatrice (Librarian) du Musée. Son enthousiasme et son savoir convainquirent les administrateurs et la Fondation Rockefeller que les temps étaient venus d'instituer une Cinémathèque des films présentant une certaine importance pour l'histoire de l'art et l'histoire humaine. A l'époque, en 1935, commençait à prendre forme — dans le monde du cinéma aussi bien qu'en dehors — un vague sentiment de la nécessité de conserver les films. Mais aucun de ceux qui éprouvaient ce sentiment n'avait la moindre idée de la façon dont on pourrait le concrétiser. Quand le Museum of Modern Art fit les premiers pas en élaborant les plans d'une Cinémathèque, il y eut quelque chose comme un soupir général de soulagement. Des relations cordiales furent immédiatement nouées avec l'industrie du cinéma, et sont en général restées telles depuis, mis à part quelques inévitables, mais occasionnels, tiraillements d'attelages.

— *Dans quels buts et dans quel esprit constituez-vous vos archives ?*

— Le but de la Film Library est de rendre possible pour le public l'étude et la fréquentation des films, de la même façon qu'on peut étudier et goûter les œuvres des arts plus anciens.

— *Le but de la Film Library est-il d'abord de conserver les films, ou de les montrer et de les faire circuler ?*

— Les trois. Mais la conservation vient d'abord, puisqu'on ne peut ni montrer ni faire circuler des films qui n'existent pas.

— Possédez-vous des films que vous ne pouvez pas montrer, et, si oui, pourquoi ?

— Oui. Les donateurs et les détenteurs de copyrights nous permettent d'acquérir les films sous certaines conditions. Il ne nous est permis d'acquérir certains films que d'un simple point de vue d'archives et de conservation, tandis que d'autres ne sont autorisés à la projection que dans notre salle, et que d'autres enfin — et je suis heureux de dire que c'est la majorité — peuvent être et conservés, et montrés dans notre salle, et mis en circulation dans des institutions culturelles.

— Pensez-vous que tous les films doivent être conservés? Sinon, quels sont les principes qui guident votre sélection ?

— S'il ne s'agissait que de moi, tous les films ou presque seraient conservés, de façon que la postérité puisse décider elle-même de ce qui supporte ou non le passage des années. Mais c'est là un point de vue purement théorique, les coûts de préservation étant ce qu'ils sont. Je pourrais presque dire que c'est uniquement une question d'argent et m'en tenir à cela, car l'argent est la clef de tout le problème.

En ce qui concerne le comment de notre sélection, Miss Barry, lorsque la question lui était posée, avait accoutumé de dire, reprenant Whistler : « Grâce à l'expérience de toute une existence. »

Pour être plus précis, la collection de films du Musée, comme ses collections de peinture et de sculpture, est divisée en deux parties : la collection officielle et la collection d'études. La collection proprement dite consiste en films dont quiconque connaît si peut que ce soit du cinéma admet qu'ils doivent être conservés : *Naissance d'une Nation*, *Caligari*, *La Passion de Jeanne d'Arc*, etc. La collection d'études consiste en films d'importance secondaire ou tertiaire qui, si même ils sont d'un intérêt artistique limité, n'en illuminent pas moins l'histoire du cinéma : je pense à des films comme *Le Chanteur de jazz* ou *La Tunique* (que je ne possède d'ailleurs pas) ou, disons, le premier et le second *Ben Hur*.

Notre collection d'études est très vaste. Le cinéma est encore une chose si neuve sous le soleil que, quand nous nous mettons à recueillir, nous sentons qu'il nous faut ramener à nous un filet aussi lourdement chargé que possible. Notre objectif a été de recueillir, non seulement les chefs-d'œuvre, mais aussi les exemples représentatifs de chaque genre cinématographique à travers le monde. Nous avons fait, sans aucun doute, de nombreuses erreurs, mais nos successeurs sauront ainsi les éviter. C'est là le sort de tous les conservateurs de musée, quel que soit l'objet de leurs soins.

— Les crédits qui vous sont alloués sont-ils consacrés, en premier lieu, au report des films nitrate sur films acétate, ou à l'acquisition de nouveaux films?

— Le budget inscrit sous la rubrique « achats et remplacements » couvre à la fois la préservation et l'acquisition. Il nous faut donc jongler avec l'argent suivant les exigences ou les aléas de la situation.

Prenez par exemple l'année en cours : j'ai reçu une subvention qui aurait dû me permettre de faire deux nouvelles acquisitions importantes. Mais, peu après que ce budget nous fut alloué, nos cavistes nous signalèrent que le négatif nitrate de *Gösta Berling*, que nous reçûmes de Suède il y a de longues années, avait commencé de se détériorer. Il devenait donc nécessaire, pour sauver le film, de tirer, à partir de notre meilleure copie, un autre négatif, et nous dûmes le faire immédiatement, car cette copie figurait au programme de l'automne 1962 où avait lieu une rétrospective du cinéma suédois, et nous ne voulions pas nous aventurer à la projeter avant la duplication, en raison des dangers de rayures ou autres. Cette opération épuisa tout notre budget d'achat. Bien entendu, la préservation de la collection doit toujours passer en premier, mais cela nous laisse souvent sur notre faim d'acquisition et, en ce qui concerne celles de cette année, il ne nous reste plus qu'à aller au lit sans souper.

— Vos cavistes vous informent constamment de toute détérioration possible des copies?

— Oui. Nous avons constaté que le meilleur moyen de sauvegarder la collection est l'inspection perpétuelle. Tout au long de l'année, nos contrôleurs examinent le contenu de chaque boîte dans chaque cave, et quand c'est fini, nous recommençons.

— Pouvez-vous nous donner le nombre approximatif de copies nitrate qui se détériorent chaque année?



Erich von Stroheim : *The Honeymoon*, 1927.

— Non. Cela varie dans de trop larges proportions, suivant la qualité du *support* et le travail de laboratoire effectué sur l'original. Les négatifs de la Biograph, qui sont parmi les plus vieux films que nous avons, sont dans de *remarquablement* bonnes conditions, car les laboratoires de l'époque faisaient leur travail à la main et le faisaient soigneusement, outre le fait que les metteurs en scène de l'époque s'intéressaient personnellement à la qualité du travail. Lillian Gish me dit que Griffith supervisait personnellement la fabrication non *seulement* de *chacun* des négatifs de ses films, mais aussi de chaque copie et que, s'il était trop occupé pour se rendre en personne au laboratoire, il l'y envoyait, elle.

Inversement, *les films faits* plus *récemment*, à l'époque de la seconde guerre mondiale, lorsque la qualité du support comme du travail fourni était pauvre, se désintègrent *très rapidement*. Nous sommes continuellement confrontés à ce paradoxe de films anciens défiant la désintégration quand d'autres tout récents s'évanouissent comme des *fantômes*.

— En plus de vos projections régulières, est-il possible à des étudiants ou autres ayants droit de visionner vos films à des fins particulières ?

— C'est possible, *mais pas* facile. Cela coûte de l'argent d'extraire un film des caves de Long Island, de le projeter, de le remettre en cave après inspection. En conséquence, *nous sommes* obligés de faire payer pour les projections, même les étudiants. Nous souhaitons passionnément n'avoir plus à le faire, et peut-être ce souhait se *réalisera-t-il* avant peu. Lorsque le Musée sera reconstruit, à la fin de cette année, nous mettrons une salle à la disposition des étudiants, dans laquelle le film pourra être vu individuellement sur une moviola ou une visionneuse.

La magie de l'Eastman Kodak.

— Dans votre quête des films à préserver, vous arrive-t-il de faire des recherches dans les collections privées ?

— Oui, mais c'est une question délicate. Quelquefois, les copies des *collections* privées ont été faites illégalement, ou « fauchées », et si nous acquérons un film à telle source, nous devons immédiatement demander à son *propriétaire légal* le droit de l'inclure dans notre collection. Une telle autorisation est généralement, mais pas obligatoirement, accordée.

— Y a-t-il des films dont vous prévoyez l'acquisition dans un proche avenir ?

— Nous espérons pouvoir terminer prochainement la collection des films de D.W. Griffith, et prévoyons une rétrospective exhaustive des films de Griffith à la *fin de 1964*. Ceci présente les difficultés habituelles. Dans le cas de *Sorrows of Satan*, par exemple, les droits sont revenus à l'auteur, Marie Corelli, et la *Paramount*, qui a le négatif, a été incapable de découvrir les héritiers de celle-ci. De plus, l'inspection révèle que le négatif s'est partiellement désintégré.

— Allez-vous l'acquérir, malgré cette désintégration partielle ?

— Une fois que nous serons sortis des complications *légales, oui*. Nous pouvons toujours espérer qu'une copie complète surgira quelque part et qu'alors, nous pourrons tirer les passages manquant et les insérer dans *notre copie*.

— Je sais que vous essayez de rentrer en possession de Grass *et de* Chang, *d'Ernest Schoedsack et Merian C. Cooper. Etes-vous près de les récupérer ?*

— Quand C.V. Whitney et le Général Cooper s'associèrent pour faire le remake de ces deux films, leurs avoués nous sommèrent de retirer nos *copies de la* collection, et de les remettre à Whitney et Cooper jusqu'à ce que les nouvelles versions aient été faites et aient accompli leur circuit dans les *cinémas*. Cela arrive souvent, mais c'est en général une privation mineure, car nous arrivons le plus souvent à récupérer nos copies. Dans ce cas précis, maintenant que M. Whitney et le général Cooper ont abandonné leur idée de remake, ils sont tous deux parfaitement d'accord pour que nous rentrions en possession de nos copies. Malheureusement, l'ensemble des copies que nous leur avons prêtées ne peut pour le moment être retrouvé. Je suis sûr cependant que nous les récupérerons, *car* le général Cooper veut absolument que nous les ayons et c'est un homme très décidé.

— Avez-vous jamais trouvé trace de quelqu'une des séquences africaines écartées de la version visible de Queen Kelly ?

— Oui. Il y a à peu près un an et demi, Dudley Murphy m'a dit qu'il en avait certaines et nous les a promises.

— *Pourquoi ne les avez-vous pas encore obtenues ?*

— Pure négligence. J'ai été trop occupé pour relancer Dudley à ce sujet.

— *Après quels autres films courez-vous encore ?*

— Il y en a tant que je ne peux les énumérer de mémoire. Mais je peux annoncer une victoire. Les négatifs Paramount de *Forbidden Paradise*, de Lubitsch, se désintégrèrent il y a quelques années. J'ai envoyé un appel général à toutes les cinémathèques de la FIAF, en demandant si quelqu'un pouvait me mettre sur la piste d'une copie. Les archives tchèques en trouvèrent une et nous l'envoyèrent, mais elle était en si mauvais état qu'elle ne pouvait être projetée et que les laboratoires de New York ne voulaient même pas essayer de la contretyper. Je l'ai envoyée à Jim Card, à l'Eastman House, dans l'espoir que la magie de l'Eastman Kodak pourrait nous assurer un duplicata. Après beaucoup de tentatives et d'échecs, Jim réussit finalement à en obtenir un. Maintenant, lui et moi sommes en train d'économiser nos pennies pour payer les frais d'une insertion de titres anglais pour remplacer les tchèques. Voilà la façon dont cela se passe le plus souvent. Les coûts de laboratoire sont si colossaux que nous devons répartir notre travail sur plus d'un an de budget. Le second négatif entre dans le budget de cette année, les intertitres dans celui de l'année prochaine, et les copies définitives dans celui de l'année suivante.

— *Quelles autres trouvailles récentes pouvez-vous nous annoncer ?*

— *Lady of the Pavements* de D.W. Griffith, et le *Sadie Thompson* de Gloria Swanson, tous deux portés manquants pendant longtemps, ont resurgi dans les caves de Mary Pickford. La dernière bobine de cette copie de *Sadie Thompson* manque toujours, aussi continuons-nous nos recherches. *The Jack Knife Man* de King Vidor a été retrouvé à Hollywood par Arthur Knight qui, entre parenthèses, se livre à une exploration intensive des collections privées de Hollywood, pour le compte du Hollywood Museum. Etant sur place, il est bien mieux placé que moi pour cela.

400 dollars pour voir.

— *Quels sont les films de votre collection qui ont été irrémédiablement perdus, soit par désintégration, soit pour toute autre cause ?*

— Irrémédiable n'existe pas pour moi. Nous étions sûrs que *Forbidden Paradise* était définitivement perdu, or pouf ! il émerge en Tchécoslovaquie. Je suis heureux de signaler qu'en ce qui concerne notre collection, rien qui ait vraiment de l'importance ne s'est désintégré avant que nous ayons pu le reporter sur acétate. Dans ses commencements, la Film Library achetait souvent les films par lots vendus d'office entiers, donc achetant une douzaine de films à la fois pour en sauver un ou deux dans le tas qui le méritaient. Nous n'avons pas détruit les autres, mais nous n'avons pas fait non plus d'efforts pour les sauver. Nous les avons gardés sur nos étagères au cas imprévu où quelques autres cinémathèques pourraient en vouloir et où ils nous serviraient de monnaie d'échange. Beaucoup d'entre eux se sont désintégrés et durent être détruits. Je ne puis dire que je pleure le décès de *Marooned Hearts* ou de *The Man of Stone*.

Le plus près que nous ayons été d'un total désastre, ce fut avec *The Salvation Hunters* de Josef von Sternberg. Celui-ci nous vint, par le legs Fairbanks, sous la forme d'une copie nitrate que nous fîmes retirer. Malheureusement, cette copie fut faite en temps de guerre, sur un support de qualité inférieure, et elle se désintégra entre deux inspections biannuelles. Ceci nous laissait avec une copie 16 mm et l'original en 35 mm, que nous avions prêté à la Cinémathèque Française qui, à son tour, le prêta, à ce que je compris, à une autre cinémathèque. Nous allons essayer d'obtenir maintenant un autre négatif à partir de cette copie. Si pour quelque raison nous ne pouvons pas, nous devrons « gonfler » la copie 16 mm en 35.

— *Avez-vous eu l'occasion d'ajouter à votre collection l'œuvre de deux de mes réalisateurs favoris d'Hollywood ; Harry d'Arrast et Mal St. Clair ?*

— Nous n'avons encore aucun de ces films. De toute cette école, si grandement influencée par Lubitsch, il est certain que nous aimerions avoir *Are Parents People?*, quant aux autres, je n'en suis pas sûr. J'y ai pris plaisir, autrefois, mais on ne peut presque jamais se fier à la mémoire pour se guider parmi les films du passé, et les critiques contemporaines ne valent guère mieux. Il n'y a aucun moyen de s'assurer si un film mérite ou non d'être conservé, sinon d'en obtenir une copie et de la voir.

Et il y a un autre problème dont même nos amis ne semblent pas se rendre compte : la plupart des films de cette époque existent sous forme de négatifs. Avant qu'un tel film puisse être examiné, il faut en faire tirer une copie, et la payer. Et payer 400 dollars pour voir, c'est joliment cher, en particulier si le film se révèle être un navet. Pourtant, un de ces jours, nous ferons tirer des copies de quelques-uns de ces films pour voir s'il reste quelque chose de leur style et de leur parfum, ou s'ils n'apparaissent plus maintenant que comme de pâles imitations de Lubitsch.

— *Vous savez, j'aime mieux voir des imitations de Lubitsch que les originaux de bien d'autres metteurs en scène.*

— Touché !

Le mot : disparaître.

— *Quels accords le Musée a-t-il avec les autres membres de la Fédération Internationale des conservateurs de films en ce qui concerne l'échange des films?*

— Les 42 cinémathèques ont théoriquement la liberté d'échanger leurs films à volonté. Mais ce qui peut actuellement être envoyé et reçu dépend de la permission des détenteurs du copyright, qui parfois est donnée, parfois refusée. Le fait qu'il y ait tant de cinémathèques, dépendant de formes si différentes de gouvernement et de règles gouvernementales si différentes, joue parfois comme facteur restrictif. Je dirais pourtant que le plus grand obstacle à l'échange est son coût (l'argent surgit dans cet entretien aussi souvent que dans *Les Rapaces*). Pour faire circuler des films entre cinémathèques, il faut d'abord — ne serait-ce que pour la protection du film — en faire tirer une copie originale à grain fin, ce qui coûte 900 dollars ou plus. Ensuite, un second négatif doit être tiré de cette copie, ce qui revient au moins à 1 000 dollars. Je n'ai pas besoin de vous dire à quel point c'est cher de faire effectuer un sous-titrage en anglais : c'est un minimum de 1 000 dollars pour les films muets, beaucoup plus pour les parlants. On le fera sur une copie destinée à la projection, laquelle coûtera elle-même 1 000 dollars environ. Il faut donc dépenser environ 4 000 dollars avant d'avoir un film qu'on puisse projeter. Ceci décourage, pour ne pas dire plus, de faire venir, d'autres cinémathèques, des films parlants non-anglais. C'est pourquoi l'organisation avec laquelle nous faisons la plupart de nos échanges est le British Film Institute. Ce que nous leur envoyons, ou en recevons, est déjà en anglais. A la fin de l'année, quand le Musée sera fermé pour reconstruction, j'envisage d'aller à Londres pour instaurer une plus étroite coopération entre nous, spécialement dans les domaines de l'organisation de projections des films échangés et de la préservation de ces films.

— *J'ai entendu dire qu'un catalogue de toutes les collections de toutes les cinémathèques appartenant à la Fédération Internationale des Archives Cinématographiques était en préparation. Est-ce vrai?*

— Oui. Ce catalogue est terminé, mais uniquement en ce qui concerne les films muets, et nous en avons reçu notre exemplaire. C'est une révélation. Tant de films que je croyais perdus définitivement ont, malgré tout, survécu. Rien ne saurait être plus précieux que ce catalogue, puisque la plupart des cinémathèques sont trop occupées par l'élaboration de leur programme annuel pour échanger des informations détaillées sur leur fond.

— *J'ai entendu dire que la Film Library elle-même était en train de dresser pour la première fois le catalogue complet de sa collection.*

— Ce catalogue sera bientôt fini. Sa publication n'attend que le complément de ma préface, dans laquelle j'aimerais raconter, à toutes fins utiles et pratiques, aussi exactement et avec le plus de détails possibles, comment cette première de toutes les collections de films est née. En ce sens, cette préface répondra à beaucoup des questions que vous m'avez posées aujourd'hui.



D.W. Griffith : *Lady of the Pavements,* 1929 (Lupe Velez).

— Voici une question à laquelle vous n'êtes pas obligé de répondre : à votre avis, quels sont les films les plus importants qui ont définitivement disparu ?

— Eh bien, comme je le disais tout à l'heure, j'emploie de moins en moins les mots « disparaître » et « définitif », car les films qu'on croit perdus n'arrêtent pas de refaire surface. Lorsque j'étais au Brésil, la Cineteca Brasileira m'a montré une liste de films américains qui étaient réapparus dans de minuscules baraques cinématographiques de la jungle amazonienne. Mais passons. Bien sûr, la première version de *Nanook of the North*, pour laquelle je donnerais les yeux de la tête, a brûlé. On a dit qu'il en subsistait une copie, mais je l'ai cherchée pendant des années sans succès.

— Qu'en est-il de films bien postérieurs comme The Case of Lena Smith *de Sternberg ? On dit qu'il n'en existe de copie dans aucune cinémathèque.*

— La Paramount en a-t-elle un négatif ? Je ne l'ai jamais mise à l'épreuve.

— Je ne sais pas.

— Nous savons que le négatif de *La Foule* est devenu intirable.

— Il y en a une bonne copie à la Eastman House.

— Je le répète : on ne sait jamais... J'ai demandé à la M.G.M., il y a quelques années, une copie de *Show People*, de King Vidor, et je me suis vu répondre que le négatif était devenu intirable. Mais récemment, Arthur Knight en a trouvé une copie, ainsi que de beaucoup d'autres films de Marion Davies, dans la cabine de projection de la maison de Marion.

Pendant des années, nous avons cherché les films capitaux de Thomas H. Ince, sans succès, or voilà que Jim Card vient d'en retrouver la plupart. L'un des films d'Ince, *The Coward*, 1915, pour lequel nous avions remué ciel et terre, interrogeant d'innombrables collectionneurs privés, demeurait introuvable. C'est alors que les cavistes nous rapportèrent qu'au cours d'une inspection, ils étaient tombés sur un certain nombre de bobines qui semblaient avoir été mal étiquetées. Nous les visionnâmes : c'était *The Coward*. C'était nous qui le possédions. Miss Barry elle-même ignore quand et comment nous avons bien pu entrer en sa possession. Probablement fut-il acheté dans un lot de films divers.

Pour en terminer avec le cas d'Ince, son dernier film important, *Anna Christie*, version muette avec Blanche Sweet, est réapparu, à en juger par le catalogue de la FIAF, à Belgrade, où il appartient à la cinémathèque de l'endroit. Voilà qui me donne des tas de satisfactions.

— Il y a aussi, bien sûr, le cas de The Devil's Passkey.

— Oui, *The Devil's Passkey* est un film perdu.

— Est-il vrai que la compagnie qui le possédait (la Universal) l'a détruit avec tous ses négatifs muets ?

— Oui, c'est vrai.

— D'autres compagnies ont-elles agi de même ?

— A ma connaissance, non, et j'ajouterai que les compagnies elles-mêmes s'intéressent de plus en plus à la conservation de leurs négatifs muets.

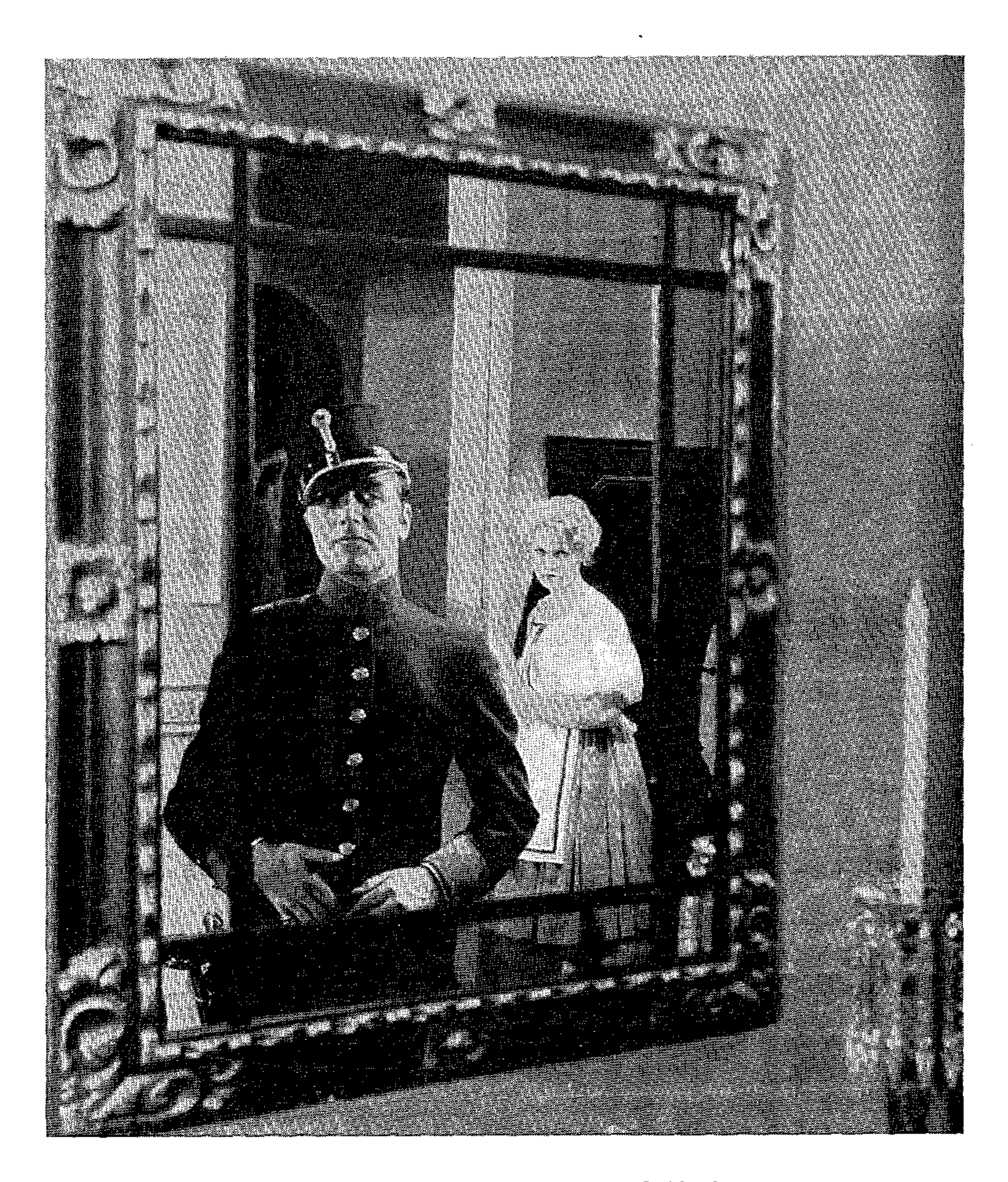
— Vont-elles les reporter sur films acétate ?

— Ceux qu'elles jugeront les plus précieux, oui. Il faut aussi noter que tous les parlants ont été automatiquement sauvés, même si c'est sous la forme peu satisfaisante de copies télévision.

— Les conditions d'emmagasinage des anciens films par les studios les plus importants sont-elles assez satisfaisantes pour assurer leur survivance ?

— Satisfaisantes ? Je ne peux répondre à cela, et je ne pense pas que personne d'autre le puisse. Nous parlons quelquefois comme s'il était évident que les caves à air conditionné, à température contrôlée et à propreté surveillée, devaient assurer la survie des films nitrate, surtout s'ils sont sortis des boîtes et enveloppés dans un papier protecteur spécial. Il est hors de doute que toutes ces précautions retardent quelque peu la désintégration, bien que, les années passant, je devienne de plus en plus sceptique sur leur efficacité.

Le fait brutal qu'il *faut* affronter est que la cellulose au nitrate est un composé chimique instable qui veut se désintégrer. La nature de la bête est de vouloir sa mort. Rien ne peut sauver les films nitrate, sinon leur transfert sur acétate.



Josef von Sternberg : *The Case of Lena Smith*, 1929.

— *Avez-vous quelque chose à dire au sujet de la rumeur qui court deux fois par an, que la copie dite « 53 » (bobines) des* Rapaces *aurait été retrouvée ?*

— J'ai essayé de m'immuniser moi-même contre cette rumeur, car l'espoir déçu rend cardiaque, mais je dois reconnaître que ladite rumeur est particulièrement vivace. Evidemment, j'ai enquêté dans les studios en question, mais chacun y fait là-dessus profession d'ignorance. Je pense que je vais continuer à entourer mes sentiments d'une carapace protectrice de scepticisme, car jamais aucun de ceux qui ont provoqué ces bruits n'a offert d'autre preuve qu'une déchirante conviction.

En péril de mort.

— *La censure, ou quelqu'une de ses formes ou ramifications, vous a-t-elle jamais empêché d'acquérir la version intégrale d'un film ?*

— Si tout ce qui reste d'un film est la version censurée, nous devons toujours en acquérir la version censurée...

— *Ne manque-t-il pas à votre copie de* Variétés *la longue séquence de transition ?*

— Oui. Il y a tout du long du film des coupes dues à la censure, si c'est à dire cela que vous vouliez m'amener.

— *Ne pourriez-vous en obtenir la version intégrale par la Paramount ?*

— Depuis que les droits américains sont revenus à la UFA, j'ai toujours déclaré que c'était là une chose impossible. Quand les droits d'une compagnie américaine sur un film étranger viennent à expiration, elles sont en général sommées par voie légale d'avoir à retourner ou détruire tous négatifs ou copies existants. Mais la version complète de *Variétés* existe dans plusieurs cinémathèques et, un de ces jours, nous entrerons dans la course pour en demander une. Quand notre budget nous le permettra, évidemment.

— *La Film Library ne devrait-elle pas, lorsqu'elle projette une version incomplète d'un film, mentionner ce fait dans une courte préface au film, de façon que le public sache si ce qu'il voit est intégral ou non ?*

— C'est ce que nous essayons de faire. Vous remarquerez que notre catalogue précise que nos versions de *Greed, Variétés* et *M.* sont incomplètes. Parfois nous avons oublié de prendre cette précaution, mais je vous assure que c'est pure inadvertance. Nous n'avons aucun intérêt à laisser croire à notre public qu'un film est complet quand il ne l'est pas.

— *Eh bien, à la première occasion que vous aurez de signaler que votre version de* Foolish Wives *est incomplète, j'espère que vous le ferez.*

— Eileen Bowser l'a déjà fait dans la nouvelle notice sur le film qui sera incluse dans la prochaine édition de notre programme.

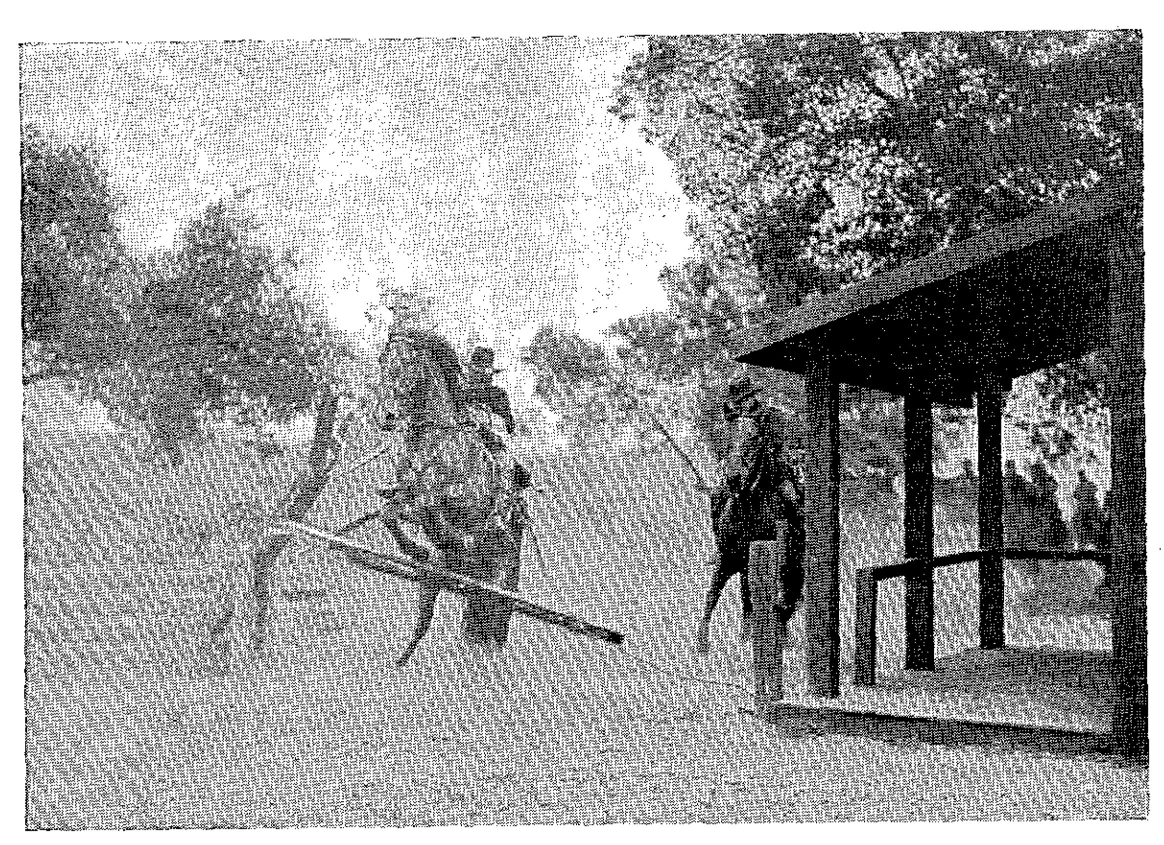
— *Il semble y avoir à travers le monde une bataille perpétuelle entre cinémathèques et maisons de production pour entrer en possession de copies d'origine. Avez-vous quelque déclaration à faire concernant cet éternel problème ?*

— En ce qui concerne le Museum of Modern Art, nous n'avons pas de tels problèmes avec les maisons de production. Elles sont absolument d'accord pour nous fournir n'importe quelle copie de leurs films, tant qu'ils existent et tant que nous les payons. C'est là notre vrai problème : « Money, money, money ». Maintenant que les compagnies réalisent la valeur potentielle de leurs films muets, elles sont de plus en plus d'accord pour nous aider à préserver ce qui peut encore l'être.

— *Ont-elles quelque intérêt à les montrer à la télévision, comme elles ont dit qu'elles essayeraient de le faire ?*

— Oui. Elles savent que leurs films muets représentent de l'argent congelé, et qu'ils pourraient se révéler immensément profitables. Leur problème est de trouver la forme sous laquelle les films muets pourraient être rendus attirants pour le public. Toutes sont en train de tenter des expériences dans ce but.

— *Le Musée a-t-il quelque projet pour « téléviser » ses films ?*



D.W. Griffith : *Abraham Lincoln*, 1930.

— C'est, fondamentalement, un problème, non entre le musée et la télévision, mais entre la télévision et les propriétaires des films. Nous sommes dépositaires et gardiens, non propriétaires, des films de notre collection. Quand les acheteurs de la télévision nous contactent pour demander à utiliser nos films, nous les renvoyons aux détenteurs des droits.

— Puis-je vous demander si vous avez été pressenti par Alexandrov, à Moscou, quant à son projet récemment annoncé de reconstituer l'intégrale de Que Viva Mexico *à partir des fragments actuellement existants ?*

— Il m'a contacté pour cela il y a dix ans. Je n'ai entendu parler depuis, ni de lui, ni de son projet. Nous serions d'accord pour lui faire tirer des copies de tous les fragments de *Que Viva Mexico* dont nous sommes dépositaires — à ses frais.

— Pensez-vous que les cinémathèques de chaque pays devraient s'efforcer de préserver d'abord les films de ce pays ? Cela accroîtrait-il les chances de préserver le trésor mondial des films ?

— Absolument. Je pense que chaque cinémathèque devrait se concentrer sur son héritage cinématographique national et, pour satisfaire aux besoins des projections, emprunter les autres films aux autres cinémathèques. Quand nous avons commencé à édifier notre fonds d'archives, nous avons fait savoir que son propos serait uniquement la conservation des films américains. Il serait difficile de trouver de l'argent aux Etats-Unis pour la conservation de l'héritage global du cinéma. Tenter cela serait par trop décourageant.

— La collection de films américains du Musée fait-elle double emploi avec celle de la George Eastman House ?

— Dans une certaine mesure, c'est inévitable. Nous lions le plus possible nos plans de préservation pour tenter d'éviter la redondance. Mais, dans le cas de films très importants, constamment utilisés, il nous faut au contraire jouer de cette duplication, car il

serait trop onéreux, pour chacun de nous, de nous prêter et nous renvoyer sans cesse ces films, les frais de transports étant ce qu'ils sont. Cela ne me trouble pas outre mesure. Il me semble que c'est une bonne chose qu'existent le plus de copies possible des chefs-d'œuvre. Nous partageons d'autre part les dépenses qui ont trait à la préservation des exemplaires uniques, comme c'est le cas de *Forbidden Paradise*.

— *Le Musée a-t-il le projet d'établir prochainement des projections répertoriées de ses classiques ?*

— Sujet intéressant. Aux débuts de la Film Library, les films se déversaient dans notre collection à un tel rythme que nous ne pouvions rien prévoir d'autre que la projection de films provenant du fonds, afin de restaurer les nouvelles acquisitions et les rendre projetables aussitôt que possible. Quand les acquisitions se ralentirent, comme elles le firent inévitablement, je décidai d'adopter une politique plus conforme à celle pratiquée par ailleurs par le Musée, en organisant des projections aussi bien de films empruntés que de films nous appartenant.

Au début, ce fut très difficile. Persuader les compagnies et autres détenteurs de prêter leurs films, était aussi pénible que s'il s'était agi de leur arracher les dents. Mais ces six dernières années, au fur et à mesure que les producteurs et les réalisateurs commençaient à réaliser les avantages que représentaient pour eux de tels prêts, nous n'eûmes plus à les solliciter, ils nous furent et nous sont toujours offerts en nombre croissant, à telle enseigne que nous ne pouvons accepter toutes les offres.

Durant ces deux dernières années, nous sommes devenus conscients de ce fait qu'à tant multiplier les projections de films prêtés, nous en sommes venus à négliger notre collection elle-même, et qu'une nouvelle génération a grandi qui n'a jamais vu nos classiques, aussi souvent que nous les avions montrés dans le passé. En fait, quand nous eûmes, en janvier, à ajourner notre programme de films de télévision d'un mois, au lieu d'en être désolés, nous eûmes un soupir de soulagement, car le délai nous permettait d'inclure une courte série de projections de notre fond. Tous les films de ces projections furent choisis sur cette seule base qu'ils n'avaient pas été montrés au Musée depuis des années.

Notre problème est analogue à celui d'Alfred Barr, directeur des collections de peinture et de sculpture du Musée. Il n'a de place que pour montrer 7 % du total de la collection. L'expansion actuelle du Musée va permettre la résolution d'une grande partie de ces problèmes, mais les nôtres sont problèmes de temps, non d'espace, et ils ne pourront être résolus que dans le cadre d'une planification à long terme.

L'alternance des projections de films empruntés et de films conservés est une solution possible. Par exemple, nous projetons, pour l'automne 1964, une grande rétrospective des films de Griffith (D.W.), la première rétrospective entièrement consacrée à Griffith que nous mettions sur pied depuis 1940. Le noyau de celle-ci sera constitué par notre propre collection, très riche en ce qui concerne Griffith, mais elle comprendra aussi quelques-uns des films nouvellement acquis et certains empruntés à d'autres cinémathèques.

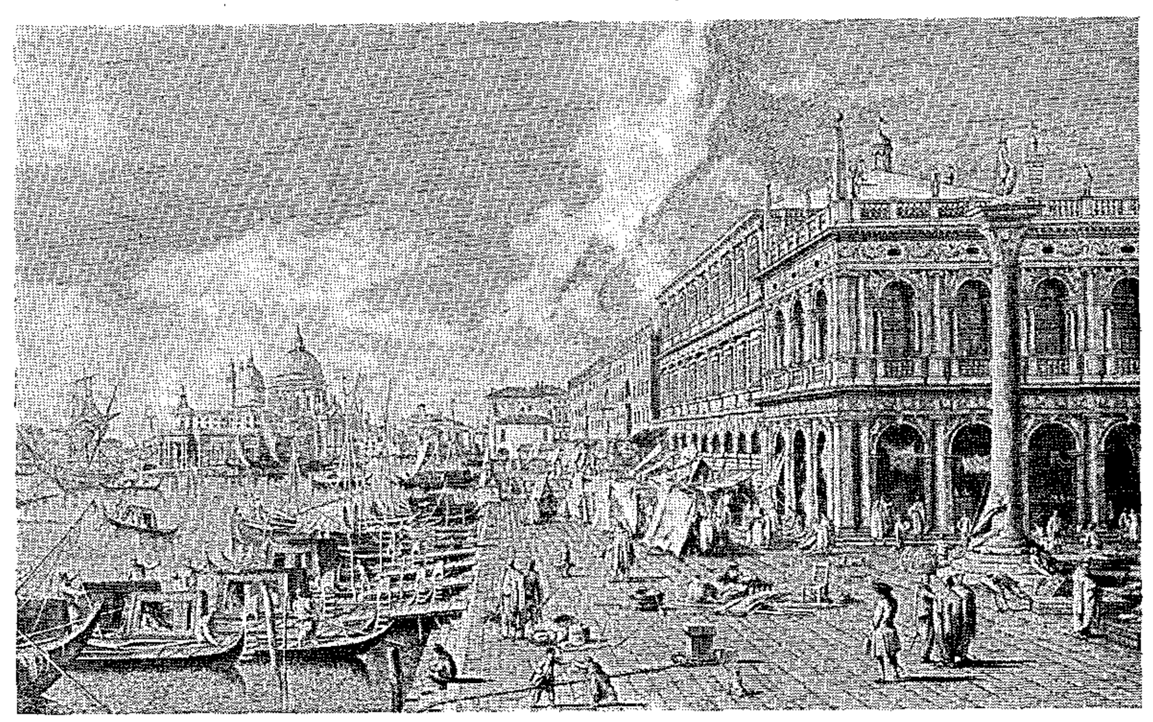
— *Y a-t-il une déclaration que vous aimeriez faire pour terminer ?*

— Oui. Le problème de notre cinémathèque, le problème de toutes les cinémathèques, est aussi simple à énoncer qu'il est difficile à résoudre : nous avons besoin d'argent pour la conservation des films. Le temps passe et presse. Tous les films nitrate, partout, et d'instant en instant, deviennent de plus en plus périssables. Bien des films prétendûment sauvés et mis en sûreté dans les cinémathèques sont encore en péril de mort, et le seront aussi longtemps qu'ils seront sur nitrate. Les gens, en général, que ce soit ici ou ailleurs, ne semblent pas réaliser cela. Ils semblent croire qu'à partir du moment où il existe des cinémathèques et où elles possèdent des films, ceux-ci (pour ne rien dire de ceux encore dans les limbes) sont, en quelque sorte, automatiquement sauvés. Peu de choses dans la vie sont automatiques, et la préservation des films ne fait pas exception à cette règle. Je n'irai pas jusqu'à dire que les sommes nécessitées par une cinémathèque sont astronomiques, mais je sais d'expérience qu'elles sont au-delà des possibilités individuelles de chacun de nous. Je suis heureux de l'occasion que m'offrent les *Cahiers du Cinéma* de le dire.

(Propos recueillis par HERMAN G. WEINBERG.)

Traduit de l'anglais par Michel Delahaye.

Jean-Louis Comolli



VENISE 63

I. — PREMIERES ŒUVRES

Les éminences de la Mostra, cette année, se trouvèrent-elles moins confiantes dans les talents naissants, ou plus échaudées ? A moins que, signe des temps, il ne faille plutôt tout craindre que rien attendre des jeunes espoirs : toujours est-il que le plus ancien Festival de cinéma (qui, en revanche, croit toujours en de pourtant durables déceptions) préféra ne rien risquer sur les premiers pas, ne pas sacrifier trop d'innocents au vieux Lion, quitte à leur réserver, au lieu que le martyre, une inoffensive compétition pour amateurs, sans gloire, mais sans honte.

Ces « premières œuvres », il faut le dire, ne sont souvent ni tellement œuvres ni tout à fait premières : il y a quelque arbitraire (ou beaucoup d'ironie) à faire concourir dans cette équipe **Le Joli Mai**, de Chris Marker. Certes, c'est le type même du « film de Festival » : beaucoup d'épate, une intelligence, on le sait, assez affectée pour qu'on la remarque et, surtout, l'habileté de persuader le spectateur qu'il est toujours plus fin et plus profond que ceux qu'on lui montre. Moi, si tout le monde est content comme ça, je veux bien. Mais n'est-ce pas complaisance démagogique que de renverser l'identification du spectateur en un rapport inégal, en concurrence de valeurs... N'y revenons pas, on voit dans **Le Joli Mai** comment un chat qui veut attraper trop de rats les rate : encore un autoportrait.

LA BELLE VIE

(Robert Enrico, France)

L'illusion d'**Au cœur de la vie** se prolonge. Enrico vise un peu plus haut qu'il ne tient sa caméra : de là, certain décalage entre la gentillesse des intentions et celle de la réalisation. Le film se veut « engagé », et aimerait concerner les problèmes présents de l'individu; c'est à l'inverse qu'il parvient : une douce apologie du confort bourgeois, de la quiétude d'esprit, du calme sentimental, tous charmes de la vie que viennent malencontreusement perturber lesdits problèmes, précisément... Il est à parier que l'engagement, pour Enrico, est encore la meilleure recette pour garder la conscience tranquille.

UN TENTATIVO SENTIMENTALE

(Pasquale Festa Campanile et Massimo Franciosa, Italie)

Deux des plus renommés scénaristes *italiens passent à la mise en* scène et tentent un film, lequel pèche avant tout par son scénario. Plate histoire d'un plat amour où l'homme hésite et les femmes savent à peine. Tout ce monde se cherche froidement d'un aérodrome à une *plage. Antonioni partout, toujours.* Seul antidote, la noire silhouette de Barbara Steele s'effile au bord des flots.

STORIE SULLA SABBIA

(Riccardo Fellini, Italie)

Trois sketches écrits sur du sable par Riccardo, avec les plus laides *couleurs de l'histoire du cinéma.* Trois ans pour réaliser l'œuvre. Une parabole autour de la fin de **La dolce vita.** Il suffit de transcrire : une petite fille perdue au bord de l'eau subit les assauts néo-sur*réalistes d'un chasseur égaré en* ces lieux. — Un mariage. — Six adolescents fortunés découvrent en week-end la misère des autres. Tout ça par soleil couchant, crépuscule et nuit. C'est peu de dire que Riccardo souffre du complexe — et des com*plexes — de Federico.*

IN CAPO AL MONDO

(Tinto Brass, Italie)

L'intérêt un instant suscité par le *parti pris plaisant de confusion* des genres et des méthodes (de l'objectif au subjectif, du documentaire à l'onirisme) s'épuise vite par l'absence de tout intérêt quant au sujet. Bonifacio B. (ce n'est pas un hasard, mais le Procès italien) rêve beau*coup, ce qui, tout de même,* ne suffit pas à lui conférer toute la réalité nécessaire aux rêves. Une extrême liberté, perdue faute de cause.

GREENWICH VILLAGE STORY

(Jack O' Connell, U.S.A.)

Chronique de la vie créatrice des beatnicks, c'est aussi l'histoire d'amour d'un écrivain rendu stérile par la perspective d'un mariage, et que l'impossibilité finale de ce mariage rend, plus définitivement, sté*rile. Le film ne veut être* qu'une description « réaliste », mais ladite réalité me semble ne jamais coïncider avec elle-même, le réalisme, ou même le cinéma.

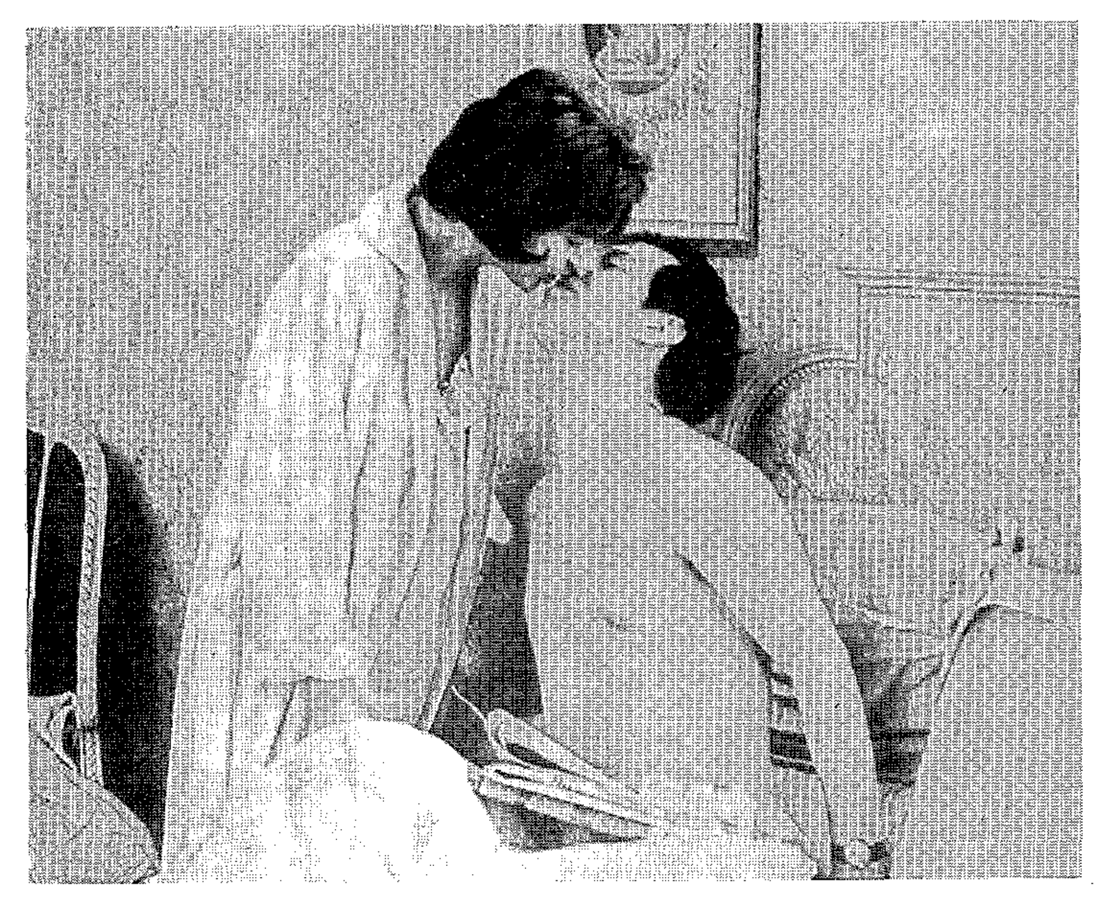
IL TERRORISTA

(Gianfranco De Bosio, Italie)

Exception de ces premières œuvres, c'est le seul film qui réponde un peu, par son sujet, sa construction, sa gravité, aux traditions du néo-réalisme. De Bosio part d'un scénario précis et solide (c'est, sans doute, tourner le dos à l'esprit du temps,



Gianfranco De Bosio : *Il terrorista.*



Jörn Donner : *En Sondag i september* (Harriet Andersson, Thommy Berggren).

mais aussi, je m'en assure, la seule condition vitale à une première œuvre) : un fait de résistance à Venise, pendant l'occupation allemande, en 43. Aux hésitations du comité de résistance s'oppose la froide et lucide résolution d'un ingénieur, qui agit, mais détruit tout le groupe par son action. C'est poser, de la plus claire façon, le problème de l'action face à l'impuissance, qui me paraît, au-delà ou en surplus des problèmes politiques ou moraux qu'aborde le film, concerner l'idée même du cinéma, et sa possibilité. Une telle répercussion prouve au moins qu'il n'est pas de véritable engagement sur un plan (qu'il soit politique, moral, esthétique) qui ne rejaillisse sur tous les autres. Compte moins ici le résultat que la démarche et sa détermination.

EN SONDAG I SEPTEMBER

(Un dimanche de septembre, Jörn Donner, Suède)

Attachant, peut-être, surtout par ses défauts. Quatre « moments » de la vie d'un couple délibérément détachés de la continuité du tout, et mis en avant, comme en exergue; mais quatre moments cruciaux, de crise, qu'on rend ainsi exemples du reste; qui précipitent à la fois dans l'espace et le temps toute une série de drames diffus dans la vie. Les épisodes (amour, mariage, séparation, divorce) sont reliés — et, en fait, séparés et heurtés avec d'autant plus de force — par d'assez longues « introductions » sur Stockholm, les immeubles, la saison : contexte qui pèse ainsi sur les lieux clos des crises. Ne filmant que ces moments de crise, Donner enserre les deux acteurs (l'admirable Harriet Andersson et Thommy Berggren) dans un courant de temps forts, d'élans ou de fuites, qui mènent chaque scène à son paroxysme et les drames à leur dénouement. Mais d'aller ainsi jusqu'au bout de chaque action déclenchée, amène forcément une certaine redite, et témoigne de l'inefficacité finale de l'excès. (Entropie, mais positive). A voir absolument la plus fantastique démonstration de twist de l'H. du C. : Harriet, face à un mari plutôt mou, est un océan de feu sous une *illusion de glace*, ce qui éclaire quelques-unes des difficultés du couple.

IL DEMONIO

(Brunello Rondi, Italie)

Assistant de Rossellini pour les **Fioretti** et **Europe 51,** Rondi part d'un fait divers authentique : un cas de possession démoniaque dans le sud de l'Italie, où la superstition reste très forte, en même temps que l'ignorantisme. Il mène une enquête de plusieurs mois, sur les lieux. Il se fait assister de spécialistes en démonologie. Il reconstitue le drame : une jeune paysanne qui, repoussée par l'homme qu'elle aime, s'en remet à la magie. Du coup, les habitants la repoussent, le village la rejette. Elle s'obstine. Elle parvient, malgré plusieurs tentatives d'exorcisme, dont une se termine par un viol, à posséder effectivement celui qu'elle veut. Dès lors le lien magique est rompu, l'homme la tue. De ces faits, réunis comme un document ethnologique et sociologique sur la région, Rondi tire un drame, et de la vérité une fiction d'autant plus forte qu'elle se nourrit de fictions vécues. Le passage du réalisme au fantastique se fait d'autant mieux que le rôle principal est **joué**, par



Brunello Rondi : *Il demonio* (Dahlia Lavi).

Dahlia Lavi : d'emblée, avec elle, le thème démoniaque se double d'un thème sexuel, et c'est l'explication même de cette possession. La femme repoussée, et ne pouvant assouvir naturellement ses désirs, épuise tous les moyens qui lui restent, de l'onanisme au fétichisme (les séquences où Dahlia Lavi se tord sur son lit ne laissent pas de doute), du viol à la sublimation religieuse. Mais elle échoue à se satisfaire, et c'est précisément la violence de ses passions qui éloigne d'elle l'homme, en même temps qu'elle l'attire obscurément. Jusqu'au moment où, en lui, la fascination l'emportant sur la répulsion, il se laisse détruire et posséder : la névrose de la femme n'a plus d'objet, et sa vie du même coup. Les deux dimensions du film se superposent parfaitement, mais vaut surtout l'évocation érotique, quasi traumatisante. Si le film cède, par ailleurs, à l'effet facile de l'esthétisme en sorcellerie, reste Dahlia Lavi, femme et sorcière.

II. — COMPETITION : EN, HORS.

Comme chaque année, les vieux coureurs de festivals se retrouvent au départ. Sans espoir, mais ils savent s'obstiner. Par exception, la France, elle, misait sur les jeunes.

NUNCA PASA NADA

(Juan Antonio Bardem, Espagne)

De festival en festival, tout à attendre de Bardem, rien à espérer. Mais cette fois, la bêtise le dispute à l'entêtement.

TENGOKU-TO JOGOKU

(**Entre le ciel et l'enfer,** Akira Kurosawa, Japon)

Encore un Kurosawa, mais le réflexe d'admiration conditionnée joue moins facilement ici : ce n'est plus un film historique, la fascination tombe. Bon film policier, habile, cinq belles minutes dans un train. Mais, la métaphysique et la morale tentant à tout moment de prendre le pas sur le suspens, cet aller-retour entre haut et bas afflige (ou amuse outre les bornes de la courtoisie). Notons la constance de la thématique d'Akira : apologie des policiers, encensement, réhabilitation des riches et des puissants, pauvres gens dégénérés.

MARE MATTO

(Renato Castellani, Italie)

Belmondo et Lollo (laide) ne sauvent pas la photo crasseuse du film. Renato, depuis longtemps, change l'espoir contre deux sous.

ZLATE KAPRADI

(La Fougère d'or, Jiri Weiss, Tchécoslovaquie)

Une fable, un mythe sur une nymphe gardienne des fougères d'or, qui se laisse aimer par un volage mortel, d'où leur ruine commune. Weiss illustre joliment ce bucolique et mélancolique mélo tchèque. Il paraît que c'est aussi une parabole politique (ou sociale, sinon marxiste). Je ne sais. Du temps de Staline, on était plus direct. A moins qu'aujourd'hui, quand on peut (presque) parler de tout, la parabole soit, plus que jamais, nécessaire : pour permettre à certains de dire tout de même certaines choses; pour faire croire que d'autres (dont, j'en ai peur, Jiri Weiss) ont quelque chose à dire.

OMICRON

(Ugo Gregoretti, Italie)

Gregoretti reprend la fortunée formule du pamphlet-fiction-critique sociale, à mi-chemin entre « Micromégas » et ses succédanés illustrés pour adolescents soucieux des problèmes sociaux. Mais il faut savoir marier (et manier) l'humour avec la lutte des classes.

MILCZENIE

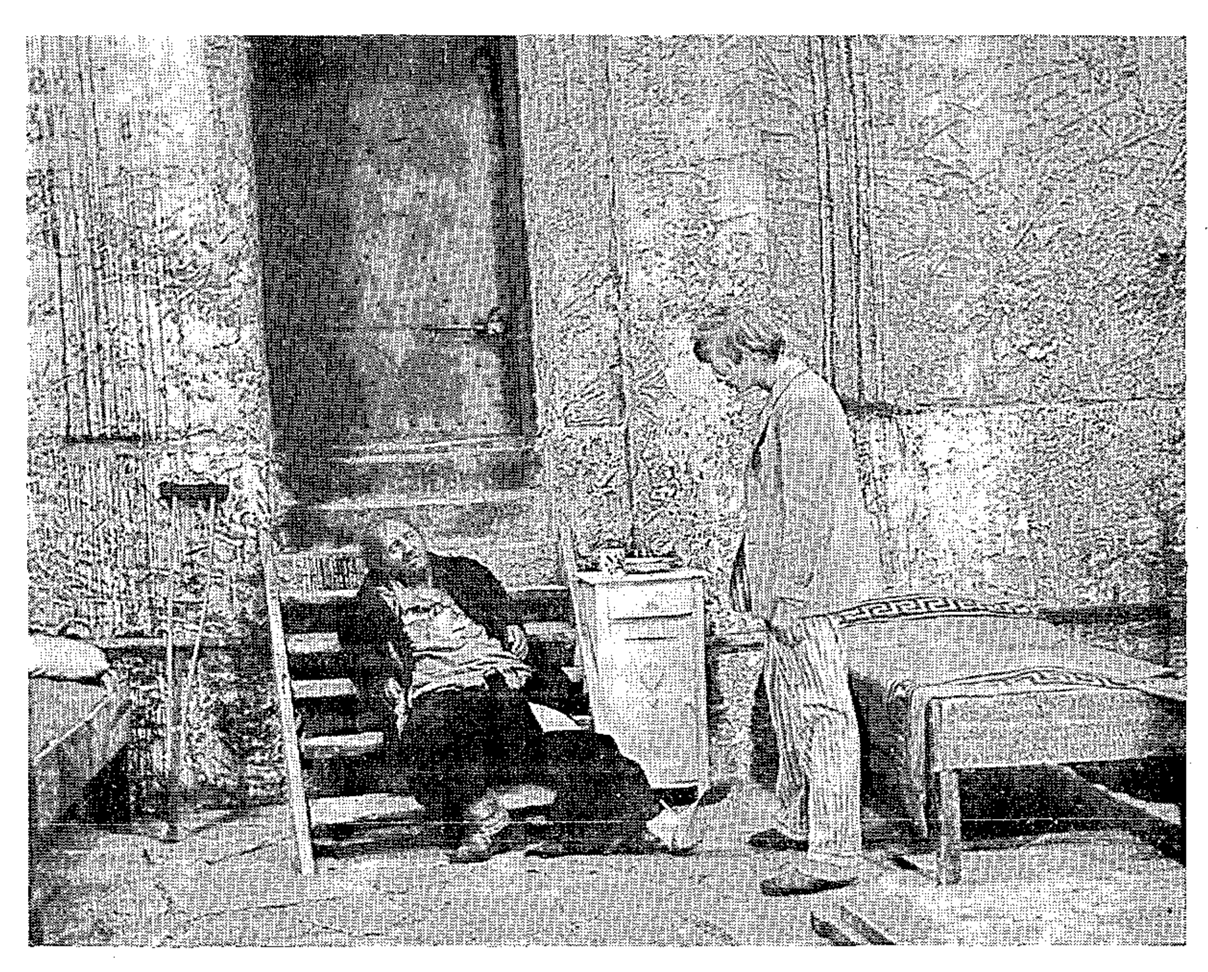
(Le Silence, Kazimierz Kutz, Pologne)

Un prêtre condamne par son silence un jeune homme innocent au mépris de tous. Le jeune homme est aveugle, le prêtre muet. Pourtant le film captive dans la violence de la passivité et la détermination de l'inertie. Mais le prétexte initial, ou plutôt la gêne de la périphrase, étouffent encore ce cinéma aux yeux bandés. Qui rompra, mieux que Kutz, ce silence?

NINGEN

(L'Homme, Kaneto Shindo, Japon)

C'est simple avec Shindo : après **L'Ile nue,** où l'on portait de l'eau dans une île, c'est ici un bateau à la dérive en pleine mer : on y manque de nourriture (s'y esquisse le cannibalisme) et, bien sûr, d'eau. Sur cette trame élémentaire, ne manquaient que la bêtise outrancière des dialogues, la vulgarité sans précédente des acteurs, du jeu, des situations, et il n'est jusqu'aux positions d'appareil qui ne démystifient pour



Kazimierz Kutz : *Milczenie.*

un bon moment ce grand et délicat « poète de l'écran », dont la seule force est d'exploiter délibérément le masochisme des Occidentaux.

DRAGEES AU POIVRE

(Jacques Baratier, France)

Toujours le scandale du film pour festival. Un peu plus hypocrite que d'autres, moins efficace. Faute d'être, si peu que ce soit, cinéaste, Baratier fait son 8 1/2 sur le cinéma : mais il confond affiche et écran, mise en scène et caméras (ce que ne lui pardonnent ni l'un, ni les autres). Entre parenthèses : la petite opération publicitaire, montée en Caravelle par le producteur Pierre Kalfon, échoua, moins de sa faute propre que de celle du film. Beaucoup de bruit autour de peu de chose, les producteurs ne sont pas de bons réalisateurs et Baratier n'est, ici, qu'un trompe-l'œil.

EL VERDUGO

(**Le Bourreau,** Luis G. Berlanga, Espagne)

Sous le prétexte de critiquer insidieusement Franco, Berlanga croit faire une fausse apologie du bourreau. Elle est réelle.

VSTUPLIJENIJE

(**Introduction à la vie,** Igor Talankin, U.R.S.S.)

Le rideau s'ouvre une fois de plus, *mais rien de nouveau sur l'écran.* Sinon, toujours, un film russe sur la guerre, ses répercussions sur la jeune génération, et le problème de génération qui en découle. Talankin prétend avoir traité un problème actuel. J'ai peur qu'il ne soit dépassé, sur le plan de l'art comme sur celui du marxisme, par les événements. Sa seule chance reste l'obstination du *sommet à dédaigner* ***Neuf jours d'une année,*** seul film neuf depuis longtemps en U.R.S.S.

THE COOL WORLD

(Shirley Clarke, U.S.A.)

Un document sur les Noirs chez eux, à Harlem, avec tout l'intérêt qui s'ensuit : la qualité de jeu (ou de cabotinage) des Noirs, qui créent leur propre espace, leur dimension scénique; mais avec les dangers d'une telle entreprise : superficialité du point de vue, dispersion, impossibilité d'aller jusqu'au bout du drame, grossièreté des oppositions, et mensonge même des apparences, ce qui vide le film.

BOLSCIAIJA DOROGA

(**La Grande Route,** Youri Ozerov, U.R.S.S.)

Transposition plaisante de la vie du souriant Hasek, l'immortel auteur du « Brave Soldat Schweik ». Agréable concours de parodie et de caricature, de critique et de bolchevisme, jusqu'au moment où l'écrivain, de retour à Prague après ses aventures russes, prend soudain conscience de son importance, et devient tout à coup sérieux. Dommage. Le film l'est trop peu, ou trop.

HUD

(Martin Ritt, U.S.A.)

Hollywood essaie très primairement *et timidement de renouveler* les genres qui firent sa fortune : le héros monte en Cadillac et poursuit les femmes, au lieu des troupeaux, c'est le western modernisé. Mais ça n'est pas sans drame pour les générations : du père au fils et au neveu s'affrontent ces diverses conceptions du western. La correction du style américain ne compense pas la *désuétude des sujets épuisés dès le* scénario.

TOM JONES

(Tony Richardson, Angleterre)

Paradoxalement, le cinéma anglais brille dans la moyenne. Le film, tiré par Richardson et Osborne du célèbre et précurseur roman de Fielding, reste, malgré les affirmations quelque peu prétentieuses d'Osborne (qui croit avoir structuré une œuvre confuse, et éclairci un fatras d'aventures) bien en deçà de l'inadaptable original. Et le problème est là. Car, sans la verve et l'insolence légère, c'est la grossièreté gratuite qui triomphe, et parodie le roman (qui se voulait lui-même parodie de Richardson — mais l'autre). Un beau sujet : celui d'un bon mauvais sujet (animé par Albert Finney), gâché par excès.

BILLY LIAR

(John Schlesinger, Angleterre)

Sujet gâché, cette fois, par réserve excessive. Les auteurs de la pièce comme ceux du film avaient en vue une critique plus ou moins sociale de la vie anglaise, à travers un certain refus de l'existence et des responsabilités : le refuge dans le rêve et les vertiges de l'imagination, qui parasitent et paralysent, paraît-il, beaucoup d'Anglais. Aussi Billy rêve-t-il sa vie sans vivre ses rêves. Pour rendre cette légère nuance, il n'en fallait pas ; et cet équilibre, ce confort de juste milieu demandaient d'aller jusqu'au bout. D'autant que s'y prêtait la démence du sujet.

I MISTERI DI ROMA

(Cesare Zavattini, Italie)

Film-reportage (hors compétition) assumé par une vingtaine de metteurs en scène et de cameramen sur une vieille idée de Zavattini ; il prétend révéler quelques-uns des aspects les mieux cachés — et, de ce fait, les plus révélateurs — de la vie de Rome, grande cité où le luxe, on le sait, côtoie la misère et l'extraordinaire le quotidien, etc. Echec total : c'est un puzzle malhabile des curiosités touristiques un peu plus rares que les plus fréquentées. Tout y ressemble à **Mondo Cane,** seules les prétentions diffèrent...

Le Festival se terminait par une sorte d'hommage (ou plutôt de discrète concession) au cinéma-vérité. Juste avant qu'un congrès en réunisse les principaux représentants et critiques sur l'île San Giorgio, étaient projetés quelques-uns des « classiques » du genre.

On y pouvait voir ou revoir les deux célèbres Leacock : **Primary** et **The Chair** (dont le premier me semble toujours un des plus révolutionnaires et réussis essais cinématographiques), **Pour la suite du monde,** qui perdait, sur la lagune, de sa fascination, et surtout, un des plus récents films de Rouch, encore inconnu en France : **Rose et Landry.** Tourné sous l'égide de l'Office National du Film du Canada, par Rouch et Jacques Godbout, il pose avec une remarquable clarté un des plus pressants problèmes de l'Afrique noire, le passage d'un type de société à un autre. Ethnologie, certes, mais plus que science, ici : compréhension, intimité presque avec les questions, les races, les hommes.

Enfin, comme chaque année, une rétrospective présentait les meilleurs films du Festival : on y vit quelques films russes des premières années du muet jusqu'au parlant. A retenir **Okraina,** de B.V. Barnett, un des plus beaux films russes, et **La Dernière Nuit,** de Raizman.

Quant à Keaton, le premier, l'universel, le moderne, il est aujourd'hui, avec un retard qui renforce la surprise, découvert, reconnu comme le plus grand. On le savait déjà, mais grâce à ses films le niveau de Venise ne fût pas, cette année, trop bas.



Joseph Losey : The Servant (James Fox, Sarah Miles).

III. — LES FILMS

Quatre films sont l'essentiel de ce festival. Plus ou moins parfaits, ils concernent tous, d'une façon ou d'une autre, le cinéma, en tant qu'il est, en plus d'une industrie (ce que Venise nous rappelle et nous impose à chaque instant), un art.

THE SERVANT

(Joseph Losey, Angleterre)

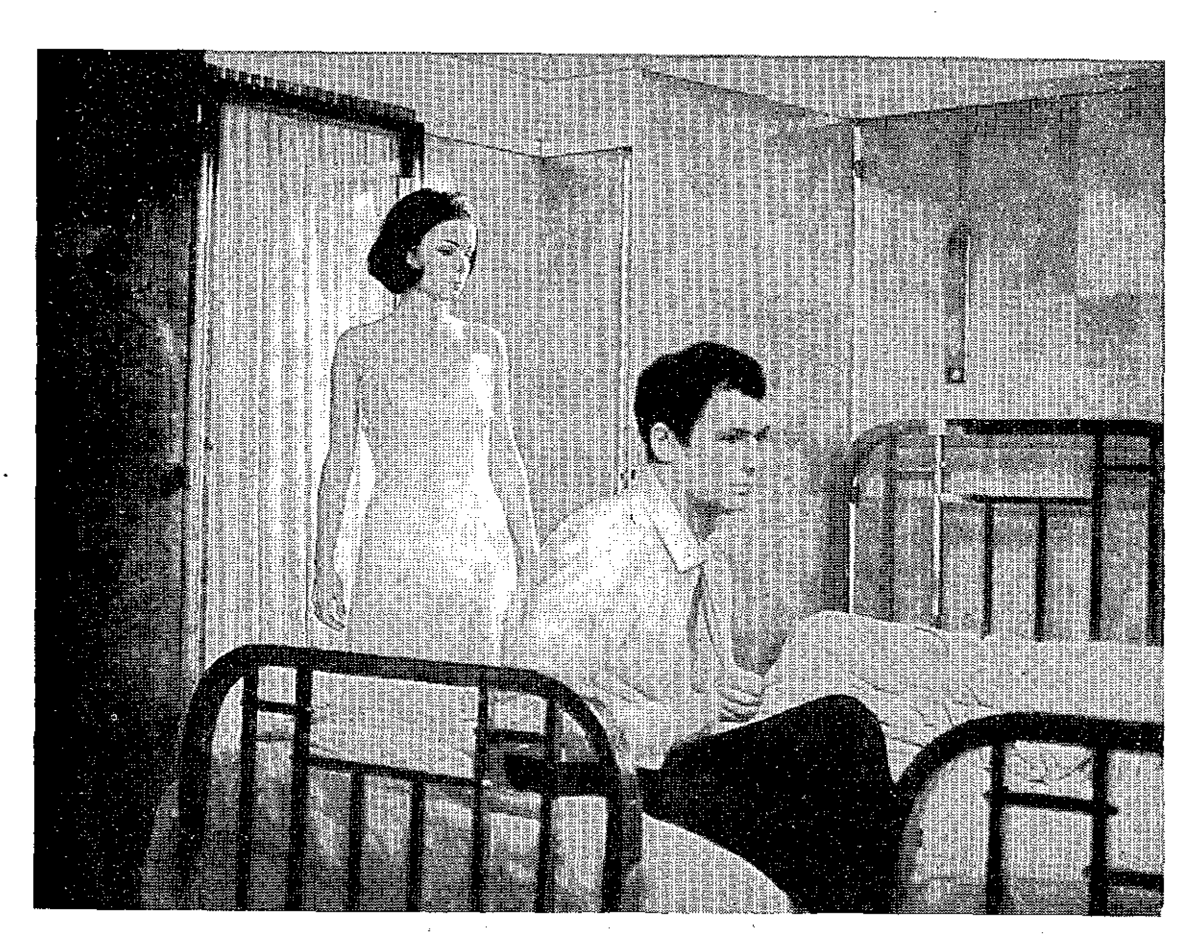
Le dernier film de Losey est un double hommage à ses débuts : une rigueur, une souplesse, une subtilité de la mise en scène toute américaine; un sujet qui reprend et développe, mais corrige aussi, les égarements de Gipsy. L'histoire est très simple (et très loseyenne) : la possession d'un être par un autre, dans tous les sens. Il se trouve que l'un, le plus faible, la victime, est le maître, et l'autre le valet. Et le valet fait que le maître se dégrade jusqu'au moment où les rôles sociaux sont renversés, presque dans la pratique, mais surtout (et c'est plus grave) dans l'esprit. Le maître n'est plus maître de rien, ni de lui. Le serviteur est maître du maître : ils deviennent d'ailleurs bons amis.

Ce thème a pu faire croire qu'il s'agissait là d'une virulente critique sociale. Certes, mais c'est l'accessoire. Ce qui intéresse ici Losey, c'est bien sûr le processus de dégradation, en même temps que d'un être, de tout un décor et d'un monde ; mais apparaît pour la première fois aussi clairement l'envers de ce thème, et la véritable (et profonde) obsession de Losey : la fascination exercée par la volonté de puissance; non plus l'histoire de la faiblesse, mais celle de la force. Ça change tout. Et notamment la mise en scène : l'histoire de ce rapport de forces, ou de cette dégradation, montrée telle quelle, eût pu paraître artificielle et conditionnée par la seule habileté du scénario ; aussi Losey, fort de la célèbre dialectique du maître et de

l'esclave, ne laisse-t-il rien paraître de son véritable sujet avant le dernier tiers du film. Il veut ainsi que le spectateur (on sait son importance chez Losey, comme chez Brecht) *pénètre en confiance, ou se* laisse entraîner, dans un univers qui puisse lui sembler d'abord familier. Tout s'y passe « normalement ». Le maître est digne, le serviteur respectueux, sinon servile. Rien, jusque *dans la mise en scène* (qu'on sait pourtant fertile, d'ordinaire, en effets) ne vient choquer le spectateur, troubler cette confiance. Même, pour l'accroître encore, Losey se permet une critique très ironique, mais pourtant elle aussi familière au spectateur, de la vie anglaise. Tout va bien. On sourit souvent. Le retour à la réalité imposée par Losey n'en est que plus brutal. Au moment où le masque est jeté, le spectateur, pris au jeu, s'effondre avec lui. Ce qui n'était que gentillette satire du type anglais devient, au-delà du supportable, drame.

Ce retournement de situation, aussi bien dans le film que devant lui, est bien amusant. Mais Losey en profite pour s'abandonner de nouveau à ses obsessions : plongées et contre-plongées, baroquisme, éclairages, toute une violente sarabande de formes éclabousse et contrepointe la grâce, la maîtrise du début.

Certes, le procédé est efficace. Ce n'est pas assez. Chez Lang ou Hitchcock, le spectateur, tout aussi important pour le déroulement même du film, se voit plus respecté : il sait, à chaque instant, tout ce qu'il veut (ou peut) savoir, et tout ce que le héros sait (cf. **Rear Window**). Mais on peut supposer que, pour Brecht comme pour Losey, toutes les théories quant au rôle du spectateur, à la prise de conscience, à la lucidité, à la distanciation, qui se trouvent chaque fois contredites, niées, par les *mises en scène, ne sont pas chez eux* l'essentiel : que des masques, pour voiler une fondamentale et commune obsession, celle de la toute-puissance, de l'action complète et complètement contrôlée, celle même qu'ils condamnent chez les autres (et pour Brecht, chez les fascistes). Les écrits théoriques de Brecht, comme les déclarations de Losey, ne laissent aucun doute : l'un comme l'autre sont fascinés par une possibilité : posséder, régir, prévoir et provoquer, chez le spectateur, toutes les réactions désirées. Ecraser, de leur puissance, l'homme. Volonté qui ne peut, un jour ou l'autre, que se retourner contre eux.



Louis Malle : *Le Feu follet* (Lena Skerna, Maurice Ronet).



Francesco Rosi : *Le mani sulla città* (Rod Steiger).

LE FEU FOLLET

(Louis Malle, France)

Chez Malle, tous les projets sont excitants. Mais il est rare que les films le soient autant. C'est la première fois, je pense, que du livre au projet et du projet au film, l'intérêt, la richesse, les possibilités se conservent. Aux moindres déperditions. C'est affaire, d'abord, de coïncidence : la lassitude de Drieu, son angoisse quant à ses créations, quant à sa vie, rejoignent, c'est à parler, celles de Malle, incertain et insatisfait. Mais surtout Alain, héros du roman, rejoint-il Ronet. Concordance heureuse. Le film est fait (et c'est toute sa valeur) sur ce rapport intime et toujours troublant d'une œuvre littéraire qui est d'abord donnée vitale, avec la même donnée de vie qui tente de s'exprimer. La différence des moyens, du roman au film, n'aurait pas dû jouer, dans la mesure où la relation des êtres, auteurs et personnages, était profonde.

Cette résonance crée d'abord une ambiance, et je crois que le meilleur du film est son climat neutre, feutré, morbide, auquel convenait la neutralité et la prudence de la mise en scène de Malle, qui n'est qu'accompagnement, fixant, mais suivant aussi, les moindres frissons, les souffles de vie qui rôdent encore autour de Ronet. Aussi bien, le film se résume-t-il en Ronet. Ç'aurait pu être un seul plan de visage qui dise tout de l'homme et de ses faiblesses, la caméra attachée à son objet. Alain, dans sa chambre de clinique, jouant avec des riens, à effacer sa vie, à signaler sa mort, voilà le vrai **Feu Follet,** le seul possible. Entre Alain et Ronet, c'est plus qu'une identité de sort, de caractères, qu'une correspondance de tentations superflues, d'inertie : c'est quasi un rapport mystique, d'incarnation et d'exorcisme. Car Alain joue à lui-même, à sa mort et à sa vie, pour s'en libérer; comme Ronet joue Alain, pour en sortir.

Les ennuis commencent avec les autres. Avec eux, sont posés les problèmes d'adaptation d'hier à aujourd'hui, du passage du récit au film. L'ambiance, tant qu'elle naît d'Alain et de Ronet, mais reste leur, s'adapte d'elle-même de l'un à l'autre genre. Dès qu'Alain rencontre femmes ou amis, Malle se contentant, comme avec pudeur, d'**illustrer** ces entrevues, ce n'est qu'une suite d'images où toute densité se perd. Les situations, peut-être justes en 31, demandaient, il semble, à être un peu recréées de l'intérieur, et non plaquées, telles quelles, autour du portrait central. Ce dîner chez Solange, c'est la terrasse du Flore, et ses artifices. Certes, seul Alain doit exister, puisque seul il se pose le problème d'exister. Mais si ses compagnons d'une heure ne sont que spectres, illusions de vie, il faut alors précisément leur prêter d'autant plus de vie qu'ils n'en manifestent pas. (Rien n'est ardu, au cinéma, comme montrer la fausseté d'un monde : il y faut afflux de vérité, auquel ne prétendent ni n'atteignent les simples effigies promenées par Malle, ou les schémas d'idées reçues dont il meuble leurs propos.)

Si la hantise, et la présence, de la mort en un homme concernent assez chacun de nous pour que le film

fascine au premier moment, de Dubourg à Eva, du « philosophe » à Solange, toute cette galerie de pantins prouve peut-être combien seul le sujet du film, Alain, occupe vraiment Malle, et combien il se retrouve en Ronet (et Ronet en Alain); mais aussi, sans doute, combien Malle ne peut filmer ce qu'il ne ressent pas, mais pense seulement : c'est-à-dire, en fait, la vie elle-même; la vie d'Alain, comme sa mort, n'étant qu'apparences.

LE MANI SULLA CITTA

(Francesco Rosi, Italie)

Seul film, avec **Muriel,** digne du Lion qu'il obtint. Mais, comme **Muriel** (serait-ce un mouvement général ?) il est plus direct que ne l'était le film précédent. Les complexités de construction, l'éclatement du récit, et autres originalités de **Salvatore Giuliano,** qui faisaient ses défauts, sont délaissées, au profit de l'efficacité, de la rigueur, de la détermination sans relâche de toute l'action.

Action serrée, impitoyable : une des plus grandes que le cinéma puisse traiter, la volonté de puissance, une fois encore, mais à l'échelle d'une ville, d'une société, et des grands principes politiques et moraux. Un architecte et entrepreneur napolitain veut posséder la ville. Deux moyens : un vaste ensemble de reconstruction qu'il met en train avec l'appui des autorités, et où quelques politiciens sont compromis ; se faire élire au conseil municipal pour mieux contrôler la question. Un scandale (effondrement d'un immeuble provoqué par les travaux qu'il a fait entreprendre sans les conditions nécessaires de sécurité) le retarde un instant. Il s'obstine, trahit quelques-uns de ses amis, compromet les autres, réussit enfin, toujours approuvé par le pouvoir.

En plus de la lutte pour ce pouvoir, c'est aussi un combat d'idées que Rosi met en scène : d'un côté, la compromission, les calculs, l'intérêt de quelques-uns, mais aussi des maisons modernes, des appartements salubres et ensoleillés, plus de place pour les gens pauvres des vieux quartiers démolis ; de l'autre, une honnêteté qui passe sur le confort, une rigueur d'esprit qui ne cède rien au gain, mais la solitude, l'échec, l'inefficacité finale. On le voit, ce n'est pas un simple manichéisme. Et le grand mérite de Rosi est d'avoir considéré cette lutte dans son ambiguïté fondamentale et proprement humaine : dans sa dimension tragique. Dans ce choc, la sécheresse devient poésie.

MURIEL, OU LE TEMPS D'UN RETOUR

(Alain Resnais, France)

Muriel est le plus beau film de Resnais. Ou mieux, **le seul ;** les autres, si vous voulez, n'en étant que le brouillon, l'esquisse, l'annonce. Deux choses : pour la première fois chez Resnais, la structure du film est **simple ;** et, sur ce point, je suis en total désaccord avec le récent schéma manichéiste de Michel Delahaye.

Continuité d'abord, de sens et de démarche, à tous les niveaux (scénario, espace, dialogues, chaînes d'événements, etc.). Pour la seule raison que les personnages existent. Au contraire des films précédents, où ils n'étaient qu'idées de personnages, et plutôt schémas d'idées qu'idées véritables, qu'on figurait sur l'écran, quasi en silhouette. **Ici,** ils sont. Et dès ce moment, toutes les démarches de la « modernité » sont impossibles. La vie d'un personnage réclame, et suscite elle-même, pour se développer, une continuité de la pensée, des sentiments, des sensations, de l'espace, du temps, de tout ce qu'on voudra. Vie = continuité. Du moins en art.

Aussi Hélène Aughain (et c'est ça, entre autres, le cinéma) émane-t-elle son propre espace, son milieu, son ambiance. Elle les organise autour d'elle dès qu'elle se meut, elle participe de la mise en scène. Elle participe aussi du sens, puisqu'elle les ordonne dans leur importance du seul fait de sa présence. De même qu'un plan suffit à Resnais pour tout nous dire d'elle. (Ce qui, je pense, est moins « analytique » que « synthétique »). De même que ses rapports avec les autres personnages (encore une nouveauté, que ce genre de rapports chez Resnais) relèvent plutôt de l'événement — et des événements — que du « structurel ». Ceci, dans la mesure où une situation donnée comme initiale (ici, le retour d'Alphonse) détermine et conditionne, par un simple rapport de cause à effets, la série de situations ou d'événements qui lui succèdent et qu'il entraîne : **Muriel** se **déroule** littéralement comme, des grands aux petits, tous les événements.

Enfin, autant que je croie, **Muriel** est un film clair. Tout s'y passe dans l'ordre des choses, chronologique et spatial. Tout au plus le « scénario » ne nous dit-il pas tout des personnages, de leur vie, de leurs buts ; mais justement (encore du « cinéma ») la mise en scène y supplée. Les temps sont vécus ; les durées, non plus artificiellement dilatées ou rendues excessivement et expressément signifiantes, comme dans **Marienbad** ou **Hiroshima,** sont vivantes : condensées, resserrées, fluides, brisées, le rythme, il semble, de la vie même.

De fait, le film traite des questions les plus courantes de la vie quotidienne. C'est même la **banalité** son sujet. Alors, pourquoi chercher à récupérer **Muriel** sous l'étiquette de la modernité, quand le film est forcément neuf même pour Resnais, qu'il dépasse toute école, et se moque même de sa mode. Il parvient, d'ailleurs, bien au-delà des intentions de ses auteurs (ou du moins de Cayrol, car je pense Resnais plus conscient et plus responsable qu'il n'a coutume de l'avouer).

C'est précisément cette simplicité de propos comme de manière qui déroute les amateurs ordinaires de Resnais. Ils ne retrouvent plus leurs perplexités délicieuses et passées. D'où l'accueil vénitien. Tant mieux. Et tant pis pour les snobs qui goûtaient **Marienbad** et boudent **Muriel.** Tout rentre dans l'ordre, qui est celui des rapports de sensibilité et d'intelligence entre spectateur et œuvre, et non de mode. Film sur la banalité, certes. Cela peut gêner. On y entend et on y voit des gens plus ou moins vulgaires (sauf la folle distinction d'Hélène) tenir des propos plus ou moins bêtes, bornés, sur le temps, le prix des choses, les inconvénients de la province, les difficultés de l'amour, etc. Bref, le corps, la chair des conversations quotidiennes (que, j'espère, il arrive même aux intellectuels de tenir). Ce qui change aussi des propos ampoulés et extraordinaires de **Marienbad.** On se dit alors : ces gens sont plats, le film est plat. Le pas est vite fait.

Mais c'est un film dont le propos avoué (lisez Cayrol) est la platitude et, peut-être, le charme désuet qui s'en dégage, cette sorte de fascination pour le parfum bon marché qui pouvait, je pense, ravir autant Flaubert que Proust et poursuit toujours Queneau, Cayrol. Des gens de tous les jours. Critiqués, bien sûr, sévèrement. Mais comment ? Pas comme fit Mocky, en caricature ou en injures. Mais en les montrant tels qu'ils sont, en les laissant être tels qu'ils se montrent. Dans une grande liberté, qui nous éloigne heureusement des prisons du nouveau roman ou des mépris des « Mythologies ».

Mais nous ramène à la **Nana** de Renoir, à **French Cancan,** au **Déjeuner sur l'herbe.** Plus généralement, c'est une manière de critiquer qu'illustre



Alain Resnais : *Muriel ou le temps d'un retour* (Delphine Seyrig).

le classicisme, et spécialement celui du cinéma américain : Howard Hawks. Critiquer les défauts, la bêtise, les tics, la prétention, la vie elle-même de beaucoup de gens, mais les comprendre avant tout, s'attacher à eux, comme à des proches, ce qu'ils sont. Presque dans l'estime, en tout cas dans l'amour. Et c'est l'intrusion dans son œuvre de l'amour pour ses personnages qui me paraît la révolution de Resnais. Et la dimension « merveilleuse » du film. Resnais aime Hélène. Il n'y a qu'à voir comme il la suit, la cache et la cadre, la dirige, la laisse flotter, l'attend. Et comme Hélène aime bien ses familiers (tout en sachant très bien leurs manques — mais elle est généreuse), Resnais les accepte. S'il les laisse se confier à lui, raconter leurs sottises, ce n'est pas sans une affectueuse ironie ; mais, loin de les condamner par l'intelligence, elle les sauve par la sensibilité.

Muriel est l'avènement de la sensibilité dans le cinéma de Resnais. Une sensibilité toute proche, diffuse et floue, mais sûre. Et non plus les grandes exacerbations des sens, les délires visuels et les viols lumineux, sans parler des litanies, où il tâchait, auparavant, de se satisfaire. Gageons qu'il s'est trouvé lui-même avec ce film : dans une émotion près des choses et des êtres, proche aussi de la sensiblerie (mais c'est le jeu, et le délice), qui revient volontiers sur ce qu'elle aime, et ce sont ici les êtres ; qui s'attarde et sait la patience, connaît les nuances, de quoi la vie est faite.

Un cinéma en accord avec cette immédiateté de la vie qui n'a pas besoin de concepts pour se traduire aux sens et à l'esprit, une incessante attention aux êtres (et c'est aussi la clef de la direction — et par conséquent du jeu sublime — de Delphine Seyrig), un souci de la plénitude (du plan comme de l'instant), une couleur qui n'est plus seulement signifiante (comme l'étaient grossièrement le noir noir et le blanc blanc de **Marienbad**), mais au-delà des idées, bien en plein dans le spectre, qui rayonne et change, lumière, évocation concrète et pourtant vaporeuse émanation de tout un monde, voilà quelques-uns des traits de **Muriel** qui me font l'aimer.

Ce ne sont pas les seuls. Mais ne me tentent pas les grandes démonstrations pour « expliquer » le film (et, notamment, le « rôle » de la guerre d'Algérie, de Bernard, le beau-fils obsédé par la secrète Muriel : ne seraient-ce pas les derniers remords de Resnais qui s'y trouvent exorcisés ? et tout le décor de Bernard — du cheval au projecteur de cinéma — y compris son attitude figée et crispée, son sombre romantisme, n'est-ce pas précisément le dernier sursaut de **Marienbad** ?). Resnais, après les tâtonnements que l'on sait, se découvre. Ce n'est pas sans crise qu'on dit adieu à Marienbad.

Jean-Louis COMOLLI.



Nicole Zand

Le Dossier PHILIPPINE

Adieu Philippine a une longue histoire. Commencé il y a près de trois ans et demi, le film a changé successivement de distributeur et de producteur ; il a subi plusieurs montages, a dû être entièrement post-synchronisé, a utilisé autant de pellicule qu'un film de Bresson, a coûté le double de ce qui était prévu et est resté en boîte pendant des mois, faute de distributeur.

Nous présentons ici le dossier de la genèse du film, avec les différents points de vue de ceux qui ont participé, de près ou de loin, à sa réalisation. Jacques Rozier assure lui-même sa défense.

✱ JUILLET 59. — « *J'ai rencontré François Truffaut à Saint-Paul-de-Vence, à la Colombe d'Or, juste après* Les Quatre Cents Coups. *C'est un peu lui qui est à l'origine du film. Il m'a dit qu'il aimait bien* Blue Jeans, *qu'il venait de voir à Cannes, et je lui ai parlé d'une idée de scénario que j'aimerais tourner, sur la vie d'un ou plusieurs garçons avant de partir pour le service militaire.*

« *C'étaient des paroles en l'air, je n'avais encore rien préparé. Il m'a dit d'y travailler et de revenir le voir...* »

✱ AOUT-OCTOBRE 59. — Rozier écrit une première version du scénario de *Philippine*, intitulée *Les Dernières Vacances*. Le film se passait en province et traitait des trois derniers mois d'un garçon qui va partir en Algérie, et de son état d'esprit lors de ses permissions, du côté perturbé du personnage.

✱ NOVEMBRE 59. — « *J'abandonne le premier scénario, parce que je me suis aperçu qu'il était impossible de parler, à ce moment-là, d'un type traumatisé par la guerre d'Al-*

gérie et que, jamais, l'Armée n'aurait donné la permission de tourner dans une caserne pour un tel film. »

✱ DECEMBRE 59. — Jean-Luc Godard présente Rozier à Georges de Beauregard. Il avait fait sa connaissance au Festival de Tours 1958, où fut présenté pour la première fois *Blue Jeans*. Profitant du succès remporté par *A bout de souffle*, Godard va donc amener des jeunes réalisateurs à son producteur. Jacques Demy tournera *Lola*.

Beauregard déclare à Rozier : « J'ai envie de faire des films sur la jeunesse ; amenez-moi des sujets. »

✱ JANVIER 60. — Sans trop y croire, Rozier se met au travail. Il écrit un synopsis dont le thème était la dernière semaine d'un garçon qui va partir en Algérie.

✱ FEVRIER 60. — « *Puis j'ai eu l'idée d'une comédie musicale : deux amies inséparables qui se disputent un garçon ; naît une sorte d'hostilité. Mais le garçon s'en va... Elles ne le reverront sans doute jamais.*

« *Il fallait qu'il parte pour que cela reste dans le ton de la comédie, mais une question se posait. Pourquoi va-t-il partir ? La seule réponse plausible était le service militaire. J'en revenais à ma première idée. Pour cette comédie musicale, j'avais trouvé un titre à la Donen :* « Embrassez-nous ce soir. »

✱ MARS 60. — Le contrat est signé avec Georges de Beauregard pour *Embrassez-nous ce soir*. « *Il n'y a pas de somme fixée, seulement un délai : le 15 avril 1961.* »

✱ AVRIL A JUILLET 60. — « *Je cherche une construction, je travaille au scénario et j'écris les dialogues (première version) du film, devenu* Adieu Philippine. *Je savais que je voulais raconter l'histoire de deux filles et d'un garçon qui va de l'une à l'autre, mais les deux filles faussent le jeu parce qu'elles se disent tout. Profitant de ce thème futile des deux filles, je réincorporais le thème sérieux du départ pour l'Algérie.* »

✱ JUILLET 60. — Un contrat de distribution est signé avec Discifilm, qui avait été le distributeur de *Blue Jeans* qui, couplé avec *O.K. Mambo*, avait pour une fois amené des spectateurs au long métrage.

✱ 7 AOUT AU 4 SEPTEMBRE 60. —Tournage en Corse.

« *Pour faire des économies, il y avait une administration inexistante. Pas de régisseur, pas de directeur de production, pas d'assistant ; c'est un copain qui n'avait que l'expérience de la mise en scène de théâtre, Gabriel Garran, qui a été mon assistant.*

« *Beauregard n'a pas voulu qu'on prenne un ingénieur du son et moi, je n'avais pas conscience, avant, de ce que je voulais. Je me suis dit : avec des sons-témoins non-synchrones, je me débrouillerai toujours.*

« *Comme c'était un premier film, je n'avais aucune notion de durée. On a tourné trop long, j'ai ramené un film de deux heures trente.* »

✱ 15 SEPTEMBRE AU 8 OCTOBRE. — Tournage à Paris des séquences de la première partie.

« *Le film était alors terminé de tourner, à part quatre jours à la télévision pour lesquels j'avais dû faire moi-même toutes les demandes d'autorisation au cours du mois d'octobre.* »

✱ FIN NOVEMBRE. — Début du montage, ou plutôt de ce qui aurait dû être le montage.

« *Je me retrouve avec 37 500 mètres de pellicule, soit deux heures et demie de film. Il faut faire un choix. Je m'aperçois alors que le dialogue est inaudible à 50 %, au moins. Comme je n'avais pas d'ingénieur du son, j'avais dû travailler avec un petit magnétophone et on n'entendait rien.*

« *Pour retrouver le texte, j'ai mis cinq mois à lire sur les lèvres des personnages. Tout le film était fait sur un certain style des dialogues, il était indispensable de les reconstituer.*

« *Beauregard s'arrachait les cheveux, Godard était ennuyé. Il se trouvait pris entre l'enclume et le marteau. Un jour, c'était en juin 61, il est venu me faire des reproches :* « Tu travailles comme Stroheim, tu exagères... »

JEAN-LUC GODARD :

J'adore *Adieu Philippine*, je trouve le film remarquable. Seulement, je trouve dommage qu'il ait été produit dans de mauvaises conditions, dont je suis responsable puisque c'est moi qui ai présenté Rozier à Beauregard, et qu'il ait coûté le double de ce qu'il devait coûter.

Je ne m'en suis jamais occupé, bien que j'ai eu légalement le titre de conseiller technique vis-à-vis du Centre, comme Truffaut avait été le « conseiller technique » pour *A bout de souffle*.

J'aurais dû mettre en garde Beauregard, puisque je connaissais mieux Rozier que lui; j'aurais dû lui donner le conseil de le payer au mois. Jacques Demy, qui ne devait pas dépasser 45 millions pour *Lola*, en a dépensé 43, et Beauregard lui a donné les 2 millions restants. Il aurait fallu faire ce film en amateur, non pas selon les normes de la production professionnelle.

Quand on signe un contrat, on doit le respecter. Il y a chez Rozier une façon de travailler qui lui est personnelle et qui demande plus de temps. Ce n'est pas péjoratif. Il a besoin de temps. Il faut le savoir.

C'est seulement dommage qu'un film comme celui-là ait fini par coûter 90 millions.

* DEBUT MAI-15 JUIN 61. — « *C'est le temps réel du montage. Le film, je l'ai monté en réalité en un mois et demi.*

« *Le malentendu est venu de ce que Beauregard croyait que je montais alors que je détectais.* »

* 15 AOUT 61. — « Adieu Philippine *est terminé, la première copie standard est prête. Le film plaît à Beauregard, mais dure plus de deux heures... Il veut faire des coupures que je refuse.* »

* AOUT. — Discifilm, à la veille de la faillite, dénonce le contrat parce que les délais ont été dépassés.

Beauregard se désintéresse du film. Il dit : « Je mets un chapeau sur *Adieu Philippine*. Dans trois mois, on le coupera et on le sortira. »

« *Moi, je tenais à garder le film dans son intégrité.* »

* DECEMBRE 61. — Jacques Rozier dit à Beauregard : « Je vais vous racheter le film. » Beauregard, médusé, n'y croyait pas.

GEORGES DE BEAUREGARD :

Cela ne m'intéresse plus de parler de ce film. C'est une affaire oubliée. Moi je crois dans les gens. Je ne fais pas un film où le metteur en scène n'est pas un ami. M. Rozier, je ne l'aime pas. Je me suis trompé, c'est tout.

Je suis parti quand j'ai eu dépensé 71 millions (1).

Le problème, c'est qu'un certain nombre de metteurs en scène ne le sont pas. Il faut savoir comment on tourne un film, savoir s'organiser, savoir qu'on ne peut pas employer les mêmes procédés qu'à la télévision, tourner avec trois ou quatre caméras, c'est ridicule.

Au cinéma, il faut réfléchir.

Si vous tournez pendant trois ou quatre ans en dépensant 40 000 mètres de pellicule, vous finirez par faire un film, du cinéma-vérité, peut-être, mais quelle vérité? Chabrol dépense 18 000 mètres, Godard 10 000.

Surtout, il faut savoir préparer le film. Le problème, c'est d'être un auteur, pas un *photographe*.

Il faut toujours considérer que le cinéma est aussi une industrie, ce qui oblige à tenir compte de certaines exigences. Si un réalisateur dépasse les délais fixés, on ne peut plus trouver de distributeur. Je ne peux pas les tromper, je n'ai aucun raison de faire perdre des fortunes à des gens pour permettre à de jeunes génies de gamberger.

Dans l'affaire Rozier, je me suis trompé sur le plan de l'homme : il y a des gens qui comprennent le problème de l'argent, lui non. On ne fait pas des films en se désintéressant totalement des questions matérielles; il y a un contrat moral qui s'établit entre le metteur en scène et le producteur, en plus du contrat écrit. Quand le contrat n'est pas respecté, c'est que les gens ne sont pas capables de travailler.

---

(1) « Il n'est pas « parti ». C'est moi qui lui ai proposé de racheter le film. » (J.R.).



Adieu Philippine, tournage de la scène finale : Jacques Rozier, Francis Cognani (soutenant l'opérateur), Jean-Claude Aimini.

Le tort des gens de la Nouvelle Vague, ça a été de faire croire qu'ils étaient tous capables de faire du cinéma, alors qu'il n'y en avait réellement que trois ou quatre.

Je suis tout à fait d'accord avec le fait qu'il faut un cinéma de laboratoire, mais il est indispensable de trouver pour la production de ces films des méthodes appropriées, et non pas d'appliquer les méthodes de l'industrie.

M. Rozier n'a pas l'esprit de synthèse, il est incapable de rassembler ses idées, de construire. Il met un an à monter un film, ce qui demande en moyenne neuf à dix semaines. Enfin, sur le plan du tournage, il a une technique déficiente. Il y a chez lui une hésitation spontanée, qui est le contraire de la création spontanée.

JACQUES ROZIER :

Georges de Beauregard, c'est un type nerveux, impulsif, avec qui on peut certainement travailler. La situation s'est dégradée à partir du moment où il pensait que je faisais du montage, tandis que je cherchais à retrouver les dialogues. Tout ça pour faire l'économie d'un ingénieur du son.

Beauregard aussi, c'était la Nouvelle Vague des producteurs. La production ne m'a pas beaucoup aidé. Il aurait fallu avoir toutes les autorisations dès le départ. Or, c'est moi qui

ai dû m'occuper de les obtenir, toutes, la boîte de nuit, la télévision, le bateau. Alors que nous tournions à bord du bateau, le commandant n'était pas prévenu qu'il devait arrêter son bateau pour que nous puissions descendre ; rien n'était prévu. J'ai dû parlementer pour qu'il s'arrête et nous donne un canot, sinon toute l'équipe se retrouvait à Nice. Les séquences de la télévision, nous avons été obligés de les tourner trois semaines après parce que personne n'avait demandé d'autorisation.

A partir du moment où l'on faisait des films « Nouvelle Vague », il était bien entendu qu'on devait travailler avec des bouts de ficelle. Quand on n'a pas les moyens nécessaires, il est bien entendu qu'on doit se débrouiller. Il est vrai que je n'avais pas choisi la facilité : quatre-vingt-dix changements de lieu dans le scénario initial, Paris, la télévision, des routes en Corse, un bateau. Je m'en foutais, il faut qu'un film soit une aventure ; alors que l'idéal du producteur, c'est de faire travailler en studio, de telle heure à telle heure, comme au bureau.

Pour la musique, Beauregard ne voulait pas dépasser 500 000 F. Il a accepté de faire un film avec musique sans vouloir payer les musiciens.

Je ne le mets pas en accusation. A sa place, j'en aurais fait tout autant ; j'aurais peut-être vidé Jacques Rozier.

Selon Beauregard, je « *manque d'esprit de synthèse* ».

Il y a deux sortes de réalisateurs : ceux qui savent ce qu'ils veulent faire, avant, et les autres. Le premier, pour moi, c'est un pauvre type : s'il sait très bien avant, il n'inventera rien. C'est comme un peintre qui sait très bien ce que sera son tableau avant de le peindre ; c'est un mauvais peintre. Un peintre ou un musicien, c'est au contact des choses qu'ils trouvent, qu'ils créent, parce qu'il y a tout le phénomène de la création, la présence de la matière, la recherche.

Si on sait avant, on fera du déjà-vu. Ce qui importe, c'est de se surprendre soi-même, d'être le premier spectateur de son film. Pensez à ce que dit Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve. » Il trouve en peignant, pas avant de peindre.

Autrement, on fait un film schématique. On peut très bien, c'est vrai, imaginer un film fait à la règle et au compas : on s'enferme dans un studio et on sort un produit ; un produit, pas un film ; un film, ça doit être une chose vivante.

Un artiste, ce n'est pas quelqu'un qui vit dans les nuages et qui « voit »... Un artiste, c'est quelqu'un qui se bat avec des images, des sons, des bruits.

Ma « *technique déficiente* » ?

On se bat toujours avec une technique nouvelle. Quand les Impressionnistes ont exposé pour la première fois, on a parlé de technique déficiente. Je ne prétends pas avoir inventé une technique, c'est seulement l'expérience d'autres que je pense avoir menée plus loin. Je pense surtout à Jean Renoir, qui est pour moi le prototype du directeur d'acteurs intelligent. Ce que j'ai cherché, c'est à travailler avec les acteurs ; je faisais confiance aux acteurs comme créateurs du dialogue ; libre à moi ensuite d'accepter ou de refuser.

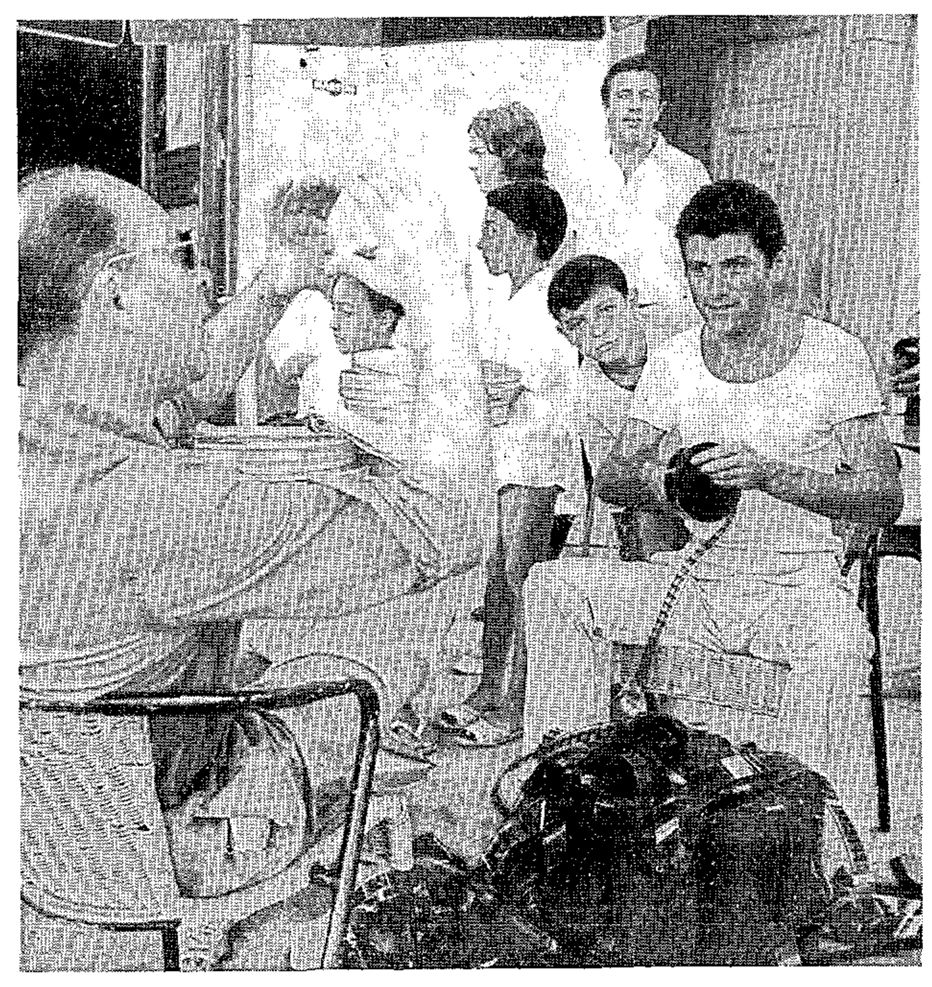
Dans *Philippine*, je considère le dialogue comme on considère d'habitude l'intonation, en laissant l'acteur tout à fait libre de ce qu'il va dire et de la façon dont il va le dire. Dans le cas d'Aimini (Michel), il suffisait de le laisser parler comme il parle d'habitude.

Je dépense « *trop de pellicule* » ?

Il m'en a fallu beaucoup, c'est vrai. Près de 40 000 mètres... D'abord, parce que j'ai souvent travaillé avec deux caméras. En second lieu, je reconnais m'être trompé et avoir tourné trop long ; c'était mon premier film et je n'avais pas la notion du minutage ; alors, j'ai fait un film de deux heures et demie, une heure de trop.

La pellicule, pour moi, c'est comme du papier. Si on demande à un écrivain d'écrire et *qu'on ne lui donne pas de papier, c'est aberrant. C'est me faire une mauvaise querelle* que de m'accuser d'avoir coûté trop cher pour avoir dépensé trop de pellicule. Quand je tournais *Philippine*, la pellicule valait 60 francs le mètre (0,60 F 1963). C'est-à-dire que 20 000 mètres de pellicule en plus coûtaient environ 1 200 000 F, soit 2 à 3 millions avec les travaux de laboratoire ; ce n'est pas cela qui augmentera considérablement le prix du film.

Et je suis convaincu que ce n'est pas de l'argent dépensé en pure perte. Si vous travaillez à deux caméras, vous pouvez faire des unités de tournage beaucoup plus longues, ce qui permet de ne pas perdre de temps pour les raccords. On gagne du temps, et c'est meilleur.



Georges de Beauregard explique la mise en scène à Jacques Rozier (en plein montage).

Je synchronise « *trop lentement* » ?

J'ai doublé très lentement, c'est entendu. Je me suis trompé en pensant que c'était un film facile à synchroniser. Moi aussi, je suis capable de faire une synchro en quatre jours, mais ce sera de la merde. En quatre jours, on ne peut pas reprendre les fausses intonations jusqu'à ce que ce soit vraiment bon ; il faut continuer, même si on n'est pas satisfait. Moi, je ne veux pas travailler comme cela.

Je suis tout à fait pour le doublage des dialogues parce que je me suis aperçu qu'avec *du temps*, on peut faire un travail très précis, et qu'on domine davantage son film. Les acteurs sont dans le noir, dans un état d'hypnose, et peuvent s'extérioriser sans complexes. On peut faire des boucles plus longues et couper sur des changements de respiration. Pour ce genre de travail, il faut douze jours.

On peut aussi faire un doublage en quatre jours, c'est entendu. Mais, dans ce cas, il faut accepter les fausses intonations. Si l'on veut que cela ait l'air vivant, il faut utiliser une méthode plus soignée, ce que j'appellerai la méthode de luxe du doublage.

Au cinéma, c'est le son qui compte d'abord. Un film bien construit est un film qui, à

l'oreille, est possible, agréable. Pour ces travaux de son, j'ai fait très attention parce que je suis incapable de ne pas faire attention, je préfère mettre plus de temps plutôt que de bâcler le doublage.

Les réalisateurs se divisent en deux catégories :

— ceux qui acceptent et qui sont prêts à faire toutes les bassesses pour ne pas contrarier le producteur ;

— ceux qui n'acceptent pas, qui refusent de passer par cette porte étroite. Lorsqu'on est un débutant, il est très difficile de faire partie de cette seconde catégorie.

A l'avenir, je veux travailler dans une liberté absolue. On peut envisager une formule de coproduction, par exemple, qui vous mette à l'abri du producteur. J'avais déjà produit *Blue Jeans.*

✱ 8 DECEMBRE 61. — Alain Raygot (Unitec) rachète le film à Beauregard, pour 71 millions.

« *Il durait 125 minutes. Pour pouvoir couper, il fallait tourner quelques minutes de raccord.* »

✱ DECEMBRE. — Tournage de deux séquences de raccords pour ramener le film à une longueur normale.

On prévoit 11 millions pour achever, soit 82 millions. Simultanément, Carlo Fédier (Bêta Films, devenu ensuite Alpha Films) achète 50 % et acquiert les droits pour l'Allemagne.

✱ 22 DECEMBRE 61. — Le tournage est terminé après huit jours de travail sur la Côte d'Azur, au col de l'Ours, parce qu'il était impossible de tourner en Corse en hiver.

Il avait fallu récupérer les acteurs qui, depuis dix-huit mois, avaient changé de gueule, trouver des paysages de Corse du mois d'août en plein hiver.

✱ 8 JANVIER 62. — *Adieu Philippine* (seconde version) est terminé. Selon Unitec, il a coûté 94 millions (2).

Il est présenté au Vigo. C'est *La Guerre des boutons* qui sera primée.

✱ AVRIL 62. — *Adieu Philippine* est sélectionné par l'Association Internationale de la Critique à Cannes. Il remporte son petit succès, les filles sont très photographiées, le film plaît, mais aucun distributeur n'acquiert les droits et les bobines retournent dans les boîtes.

✱ MAI 63. — Contrat de distribution avec Exploit Films.

✱ 25 SEPTEMBRE 63. — Sortie d'*Adieu Philippine* au « Monte-Carlo » et à « La Pagode ».

SAMMY SIRITSKY (qui n'a pas accepté de présenter *Adieu Philippine* dans une de ses salles) :

Je n'ai pas refusé le film. Nous avons une salle qui passe ce genre de film, le « Publicis ». Mais maintenant que nous avons une association avec le « Gaumont Rive-Gauche » et le « Vendôme », il nous faut rechercher, dans les films de qualité, ceux qui nous permettront d'amortir les frais dans ces trois salles. *Adieu Philippine* fera environ 6 000 entrées au « Monte-Carlo », 4 000 à « La Pagode » : 10 000 entrées par semaine, ce n'est pas suffisant pour nos salles. Je trouve que le film n'a pas assez de potentiel pour amortir les frais que nous avons.

Cela n'enlève rien aux qualités d'*Adieu Philippine*. Moi, je l'ai beaucoup aimé.

L. LAZARE (directeur du « Monte-Carlo ») :

J'ai estimé que ce film avait certaines qualités pour plaire au public : qualité de la mise en scène, de la photographie, les filles qui sont belles, le rythme, les paysages, une très grande variété de l'action.

Je ne l'ai pas pris avec un enthousiasme à 100 %. Je pense que c'est un coup de dés : ou bien ce film attirera les jeunes et ça fera un grand succès, ou bien ce sera un four noir.

(2) « Selon moi, le film a coûté 71 millions, plus trois minutes et demie de raccords. Si les producteurs comptent 94 millions, c'est parce qu'ils incluent dans le total les frais généraux et la publicité. » (J.R.)



Jacques Rozier : *Adieu Philippine* (scène finale : Stefania Sabatini, Yveline Céry, Jean-Claude Aimini)

Ce que je reproche, c'est la diction. Dans *Adieu Philippine*, on n'entend pas la moitié du dialogue. Quand on vous présente des gens qui échangent des propos, je trouve que le minimum de correction, c'est que le public puisse comprendre ce qui se dit. Au bout de trois ou quatre fois, j'ai réussi à tout entendre, mais le public ne viendra pas trois fois....

Mme DECARIS (directrice de « La Pagode ») :

J'ai vu le film il y a deux ans, quand il a été projeté pour la première fois à la salle Washington. J'ai trouvé que c'était un essai très sympathique, plus actuel, plus jeune que les autres. Comme c'est ma politique que d'aider les jeunes auteurs, j'ai essayé depuis ce temps-là de sortir le film. Il a changé de producteur, de distributeur...

Aujourd'hui, il a perdu évidemment beaucoup de son actualité, parce que c'était la guerre d'Algérie qui motivait toute l'action, qui en était le fond de tableau. Plus on attendait, plus cela devenait hasardeux. Mais j'ai toujours envie de sortir des films inédits, des auteurs mal connus. La seule chance que j'aie d'avoir des films inédits, c'est de les découvrir. Par exemple, j'avais sorti *La Nuit des forains* alors qu'on avait tout à fait oublié Ingmar Bergman et ses *Sourires d'une nuit d'été*. On a redécouvert Bergman, et après, je n'ai jamais pu avoir ses nouveaux films, qui ont tous été présentés dans les salles des Champs-Elysées.

(Enquête menée par Nicole ZAND)

Axel Madsen

HOLLYWOOD N. V.

Un « où allons-nous ? » plus angoissé que jamais plane, comme le *smog*, au-dessus d'Hollywood en cet automne 63. Les substantifs les plus employés : « transition », « réorientation », « demain », « difficulté » ; les verbes : « agir » et « progresser » ; les adjectifs : « nouveau » et « moderne » ; mais les adverbes : « comment » et « quand ».

Au niveau de l' « industrie » (que l'on ne peut négliger), il ne s'agit pas de savoir qui va remplacer qui, mais *quoi* va remplacer le film « moyen » ; que celui-ci soit mort, personne n'en doute. On en fait encore, plus par habitude que par choix, et sous la pression des milliers de directeurs de salles à travers le monde qui réclament deux nouvelles bandes par semaine ; malgré la fermeture quotidienne de cinémas, il y a encore un énorme marché qu'il faut nourrir sous peine de le voir dépérir davantage, ou s'alimenter de films étrangers (principalement les comédies britanniques).

Les grands industriels voient grand et jouent le grand spectacle : Warner Bros : *My Fair Lady* (George Cukor, $ 14 millions) ; M.G.M. : *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, $ 22 millions) ; Universal : *It's a Mad, Mad, Mad World* (Stanley Kramer, $ 20 millions) ; Paramount : *The Carpetbaggers* (Edward Dmytryk) ; Columbia prépare une Bible intégrale ($ 20 millions), et la Fox compte les sous qui commencent à rentrer de *Cleopatra*, en attendant de les réinvestir dans de nouvelles super-productions.

« *Ce sont les vieux hommes fatigués qui décident* », dit Paul Wendkos ; « *ils ne peuvent plus produire de grands films, alors ils font des films grands ; c'est la seule chose qui peut encore les exciter.* » Le vieillissement d'Hollywood est un fait : derrière la caméra, la jeunesse n'existe guère ; l'âge moyen des techniciens d'un plateau quelconque (même pour une production de télévision) est sans doute de 55 à 60 ans, si ce n'est 65. Si un jeune cinéaste veut suivre ses aînés et s'entourer des meilleurs techniciens du monde, il est bien servi ; mais s'il veut sortir des sentiers battus...

« *Il est impossible de faire un film « européen » ici* », dit Buzz Kulik, « *aucun chef-opérateur ne fera la photo des films italiens, car il aurait trop peur que son syndicat ne lui donne plus d'autre travail par la suite.* »

« *On filme avec trop de lumière, à cause de la TV et des drive-ins, deux marchés qu'on ne peut pas négliger* », dit David Swift. « *Au point de vue éclairage, rien de nouveau n'a été essayé depuis vingt ans.* » D'ailleurs, la plupart de ces jeunes metteurs en scène se savent en retard sur leurs confrères européens sur le plan formel ; personne, à part Wendkos et peut-être Cornfield, ne semble comprendre que le pouvoir d'un film peut être indépendant de son « sujet » ; les notions de « fond » et de « forme » sont très floues, et le sens critique encore anglo-saxon dans la mesure où une œuvre est toujours jugée sur sa valeur « sociale ». Pour eux tous, la sentence d'André Bazin, suivant laquelle la mise en scène suit des lois encore ignorées, reste plus vraie que jamais.

WENDKOS

Paul Wendkos est, comme Hubert Cornfield, Ralph Nelson ou David Swift, un quadragénaire qui, aujourd'hui, s'interroge. Rodé par huit longs métrages très inégaux, il dirige des bandes pour la télé, en attendant d'avoir assez d'argent pour entreprendre son film : l'histoire d'un Don Quichotte américain du XXe siècle.

Pendant trois heures, il m'a parlé d'Hollywood et de la décadence de l'antique capitale : « *Nous y croyons encore...* » Son attitude est sarcastique.

« *Soyons sérieux ; tout est une question de vision personnelle, individuelle, de l'existence — comme celle de Fellini dans* Huit et demi, *un film qu'il serait impossible de faire ici. Si vous voulez travailler à Hollywood, il faut prendre certaines décisions pratiques ; la première question que je me pose quand on me présente un projet, c'est : qu'est-ce que je peux en tirer ? Si je ne peux pas, pour le moins, en profiter pour parfaire mon « métier », je dis non. Maintenant, je suis prêt : j'ai fait de la télévision, j'ai fait des westerns, des films de guerre, des comédies ; je suis prêt à faire mon « labor of love », mais j'irai probablement le faire en Angleterre.*



Paul Wendkos : *The Case Against Brooklyn.*

« *Si vous saviez comment j'ai fait mon dernier film,* Gidget Goes to Rome *: je n'avais rien, je travaillais sur rien, le script était comme un kleenex mouillé ; ce que j'ai pu réussir, c'est par pure mise en scène.* »

Wendkos est sévère à l'égard de ses films : son premier, *The Burglar*, tourné dans l'Est des U.S., « *avait quelques bons moments de montage... Avec* The Case Against Brooklyn, *j'appris à décrire un sentiment par la caméra, mais le film n'avait pas de noyau.* Tarawa Beachhead *m'apprit à travailler avec des foules, puis je dirigeai le premier* Gidget *; ensuite,* Face of a Fugitive, Battle of the Coral Sea, *où il n'y a que la fuite, à la fin, dans un esprit chorégraphique, qui vaille quelque chose ;* Angel Baby, *où j'ai beaucoup improvisé ; enfin,* Gidget Goes Hawaiian, *et le dernier* Gidget, *dont je ne veux pas parler.*

« — Et les Européens ? — *Je suis un grand admirateur de Fellini ; sa direction d'acteurs est presque mystique : ce n'est pas ce qu'il dit aux acteurs qui compte, mais le ton de la voix. Il travaille à un niveau surnaturel...*

« *Visconti m'ennuie ; Resnais est une imposture ; Bourguignon aussi, et il va se casser la figure en faisant son second film ici, dans une culture qu'il ignore.* »

SANDERS

Denis Sanders acquit une certaine gloire de bonne heure, et aujourd'hui, il doit vivre avec ; il fit sensation en 54 avec son court métrage *Time Out of War*, qui récolta sept prix à travers le monde ; il avait vingt-cinq ans. Trois courts métrages, puis il fit le scénario de *The Naked and the Dead*, mit en scène *Crime and Punishment U.S.A.* et, en 59, *War Hunt* : tous deux primés à San Francisco, Londres ou Locarno. Son dernier film, *The Story of Norman Peale*, n'est pas encore sorti ; il prépare, à la Fox, le tournage de *Shock Treatment*.

« *Ce sera mon quatrième long métrage ; le titre en dit déjà long, bien sûr, mais qu'est-ce que vous voulez, je suis de ceux qui pré-*

fèrent faire un « B picture » que de ne rien faire du tout. J'ai eu tellement d'ennuis avec les distributeurs parce que je ne faisais pas le poids, que je me suis dit : tu vas faire deux ou trois bandes de ce calibre, après quoi tu pourras discuter avec ces messieurs ; et alors, tu te remets à faire des films personnels...

« *J'en parlais l'autre jour avec Frank Perry : il est allé chez United Artists non avec un projet, un scénario ou la moitié de l'argent, mais avec* David and Lisa *terminé, et U.A. a dit non. Depuis, bien sûr, ils s'en sont mordu les doigts, mais ils continuent à dire, encore aujourd'hui, que le succès de* David and Lisa *ne veut rien dire, que c'est l'exception qui confirme la règle. Ils ne veulent rien comprendre, et pourtant, je sais que le marché nécessaire existe. Je n'en ai pas le temps, mais quelqu'un devrait demander une bourse à la Ford Foundation, par exemple, et aller voir les salles de banlieue et de province qui sont fermées du lundi au vendredi : il y en a des milliers et des milliers ; je suis sûr que leurs gérants seraient prêts à rouvrir leurs portes un soir par semaine pour projeter des films inhabituels, et même expérimentaux. Le marché existe ; les gens veulent s'éduquer.*

« — Et l'avenir ? — *L'avenir est encourageant ; les producteurs sont de plus en plus courtois envers le film « d'art » et le film « significatif ». Ce n'est encore que de la bienveillance, mais dont les échos commencent à se répercuter...* »

WHELAN

Tim Whelan Jr., trente ans, fils de Tim Whelan (*Farewell Again*), mort il y sept ans, a fait ses classes avec Hitchcock, Cukor et Quine, « *pour apprendre ce qu'il ne faut pas faire* » (sic). Il attend patiemment le verdict de son docteur avant d'aller s'installer en France : il perdit sa voix en Asie pendant le tournage de son premier film, à force de crier, et une opération fut nécessaire à son retour. « *Ma voix sera OK, toujours rauque, mais OK* », écrit-il sur un grand cahier de sténographe, et notre entretien se poursuit par l'intermédiaire du cahier.

Out of the Tiger's Mouth est une description de Hong-kong comme un enfer moderne, par le biais des pérégrinations de deux orphelins. « *Je parle chinois, c'est cela, je suppose, qui a fait tout démarrer* », écrit-il nerveusement. « *Mais je suis pianiste de formation ; un diplôme, musique, de Harvard University.* »

Pour le tournage d'*Out of the Tiger's Mouth*, Whelan a adopté la technique des micro-cravates reliés à des émetteurs-transistors dissimulés dans les poches des acteurs, le son étant capté par une camionnette installée dans une rue voisine. « *Pas d'autre moyen dans Hong-kong...* »

KULIK

Buzz Kulik est une autre victime de la distribution, et il n'a pas peur de le dire. Réalisateur TV de longue date, il fit son premier film, *The Explosive Generation*, en même temps que Bob Wise *West Side Story* ; les deux films furent distribués simultanément par United Artists, qui fit un petit marché avec la Ligue catholique...

« *U.A. dit simplement à la Ligue : « Vous pouvez donner la cote C à Explosive Generation si vous ne donnez que B à West Side... » Evidemment, la Ligue a dit oui, discrètement ; par la suite, je me suis battu, et j'ai réussi à faire remonter mon film de C à B, mais c'était déjà trop tard, et il n'a presque pas été distribué. Il paraît qu'il a eu de bonnes critiques en Europe.* »

Le second film de Kulik fut *Evel Come, Evel Go*, écrit par Rod Serling ; puis on lui fit des offres qu'il estime avoir été sage de refuser : *Boys Night Out* (que fit Michael Gordon), et *The Courtship of Eddy's Father*.

« *Joe Pasternak me fit lire le bouquin, petite histoire d'un jeune veuf remarié par son fils de sept ans. Pasternak voulait que ce soit en couleurs, je ne voulais pas ; je voulais tourner à New York, il ne voulait pas ; je suggérai quelques noms d'acteurs, il les refusa. Deux jours plus tard, il demandait une révision du script en me disant :* « Je fais des films comme un cuisinier fait un repas ; il faut une entrée, des légumes, de la salade ; les filles sont le dessert, il nous faut beaucoup de dessert... » *Deux jours plus tard, la mise en scène fut confiée à Vince Minnelli.*

« *Nous admirons les Anglais, ici, pour le juste emploi de leurs comédiens ; à Londres, dernièrement, j'entendais des acteurs anglais dire leur admiration pour notre méthode de l'Actors' Studio : le snobisme transatlantique est incroyable, dans les deux sens.*

« *Hollywood a eu sa dernière chance il y a quelques années, quand Cornelius Vanderbilt Whitney arriva de New York avec cinq millions de dollars à foutre en l'air ; avec cet argent, on aurait pu faire quatre ou cinq films importants, et marchander avec les distributeurs en les vendant tous les cinq en bloc, l'un soutenant l'autre ; mais avec un seul film, vous ne pouvez pas le faire.*

« *Ils sont les plus forts ; c'est cela le vrai problème. Ben Hecht a essayé, d'autres aussi ;*

mais les distributeurs ont toujours trois livres de comptes : un qu'ils vous montrent, un second qu'ils montrent aux tiers, et le leur. »

CASSAVETES

John Cassavetes est reparti, certain de ne plus jamais revenir à Hollywood. J'étais chez lui quelques jours avant le départ de la famille Cassavetes pour son cher New York, ce New York grouillant, sale et vivant que John n'aurait jamais dû quitter — chez lui ou dans son bureau à Columbia, un grand bureau qu'on lui avait donné quand il avait été engagé pour diriger *Gemini*, l'histoire d'un séminariste new-yorkais, qui devait être son quatrième film, mais qu'il ne pouvait faire comme il l'entendait.

« *Ici, j'ai fini. Ce n'est pas facile de faire des films si vous refusez les compromis ; la seule qualité qu'un metteur en scène puisse donner à un film est sa conception personnelle, et c'est cela même qu'on ne vous laisse pas faire.* »

Le retour à New York n'est pas une défaite, mais un défi, un défi au cinéma organisé, un défi au système. « *Je ne pourrai jamais travailler à Hollywood, et ce que je veux faire à New York sera complètement en dehors des syndicats. Nous sommes un petit groupe, qui avons confiance en nous-mêmes ; nous allons faire du cinéma 16 mm. Vous savez, Disney lui-même ne dédaigne pas le 16 ; il le gonfle en 35, puis il coupe le haut et le bas et fait du* Scope *avec ; tous ses films sur la nature sont tournés avec des Bolex. Beaucoup de mes camarades veulent faire des films ; s'ils apportent quelque chose de bien, on le fera ; on va commencer avec* Sapho, *mis en scène par Montgomery Clift.*

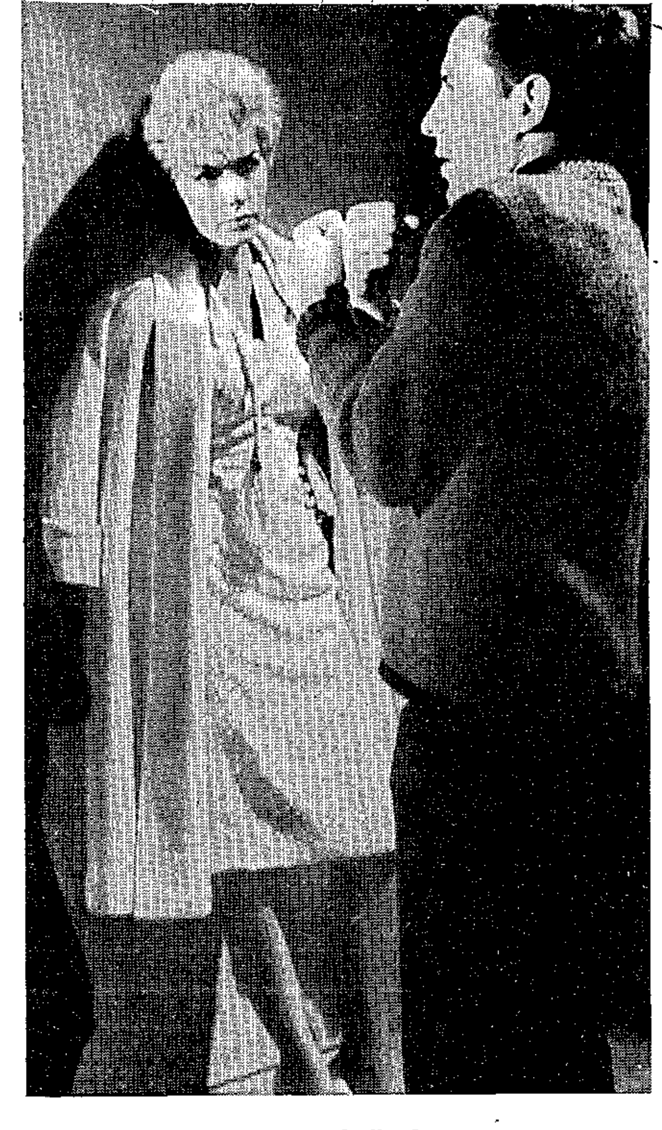
« *Je voulais me prouver à moi-même que je pouvais faire un film à Hollywood : ce fut* Too Late Blues*; j'ai échoué.* A Child Is Waiting *était bien, mais Kramer l'a bousillé.*

« *J'ai trente-trois ans ; j'ai peu de choses à dire, mais il faut que je les dise. Personne en Europe ne connaît l'Amérique ; les Américains sont un peuple passionné, mais nous ne sommes jamais dépeints comme tels. Nous sommes si sophistiqués que nous n'osons pas révéler nos passions, sinon enveloppées d'humour.* »

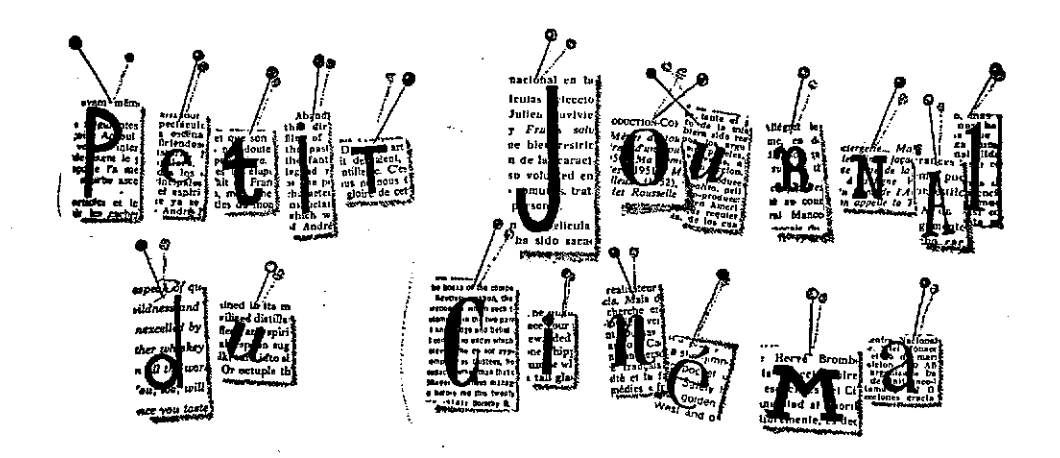
ET LES AUTRES

Quelques nouveaux essaient de frayer leur chemin dans ce Hollywood en déclin qui ne veut pas d'eux ; citons Gary Graver, vingt-cinq ans, *The Great Dream*, long métrage pénible et sincère sur Hollywood et les efforts d'un jeune acteur, ou Kent McKenzie, *The Exiles*, film sur les émigrants mexicains en Californie. Le Motion Picture Department de l'Université de Californie, sous la direction de Richard Hawkins, dégorge chaque année vingt ou trente cinéastes « diplômés ». Des soixante « graduates » des classes 59 et 60, un seul a réussi : Francis Cappola, qui a fait un film en Irlande ; un autre trouva du travail comme assistant de Wilder, un troisième fut engagé au service de publicité de la Fox.

Axel MADSEN.



Too Late Blues, tournage : Stella Stevens et John Cassavetes.



OISEAUX

Le 31 août mourait Georges Braque. Il disait : « *Oublions les choses, ne voyons que les rapports* ». Aujourd'hui, il nous invite à suivre le fil des motifs qui animent son œuvre, tel (entre autres) ce *chiffre* graphique qu'il savait découvrir dans un corps de cygne, une théière, un profil grec, un oiseau. C'était le peintre de la métamorphose (on l'a dit, il l'a dit).

Quelques jours plus tard, *Les Oiseaux* (d'Hitchcock) arrivait, et la critique qui fait profession de voir se mettait encore une fois le doigt dans l'œil. Mais voici qui prouve que, du doigt dans l'œil à la puce à l'oreille, il n'y a parfois que l'épaisseur d'un numéro des CAHIERS : « *Je vais utiliser pour le générique quelque chose de très simple et de très violent, des silhouettes noires d'oiseaux sur fond blanc avec des mouvements d'ailes absolument abstraits* » (Hitchcock à Truffaut).

La page cinématographique d'*Arts* serait-elle plus bête que sa page de peinture ? (Mais Braque disait encore : « *L'écho répond à l'écho. Tout se répercute* »). — A.-S. L.

BRAQUE

Que nous reste-t-il après la mort de Braque ? Au plus, une œuvre ; au moins, une œuvre. Cette mort qui n'appartient plus à l'actualité mais bientôt à l'histoire, loin des trop *bruyants hommages qui la brouillent* (Braque a vengé Van Gogh, paraît-il, comme on dira un jour que Strawinsky aura vengé Webern, et alors ? et si c'était l'inverse ?) — cette mort invite à une méditation pour soi, exige qu'on envisage, après avoir dévisagé. Braque le découvreur a parcouru un considérable chemin qui l'a mené du défini à l'infini, des choses à leurs rapports, de l'éternel au perpétuel. Qu'est-ce que Braque apprend au cinéaste, quand il offre la même attention à l'espace peint qui entoure les objets qu'à ces objets eux-mêmes ? Il ne propose pas seulement une nouvelle preuve du montage (« *les preuves fatiguent la vérité* »), mais encore il justifie le cinéma d'être ce qu'il est. Mystérieusement. Il nous permet aussi de favoriser entre cinéma et peinture ces « toujours plus larges fiançailles des regards » annoncées par le poète à qui Braque encore confiait sous la verrière : « *Il faut se persuader sans cesse que la vie réelle et les choses qui la composent n'ont pas de secret entre elles.* »

L'œuvre de Braque s'achève fantastiquement au-delà des lieux où l'art moderne s'est laissé conduire. Braque qui fut au cœur de *tous* les problèmes qui ont surgi (qu'il a fait surgir) depuis cinquante ans, les surmonte, les dénoue et enfin les conclut dans ses ultimes découvertes. Car Braque avant de disparaître peignait avec une sereine jubilation, et sans forcer la voix, ce que tous tâchent encore de conquérir : le bonheur. Braque pour nous est au futur. Cependant que le cinéma contemporain, avec *Les Communiants* (Bergman) et *Le Mépris* (Godard), se dégage de l'impasse où l'art moderne allait se détruire en faisant de telle destruction sa seule chance. Aussi était-ce trop facilement faire contre mauvaise fortune bon cœur. Les dernières œuvres de Braque, qui *savait*, et les deux films que je cite, montrent la voie difficile qui deviendra route commune. Le cinéma va parler du bonheur moderne (pas celui de Mme Express ou de Mme Auclair). Peut-être l'effort de Braque n'est-il pas absolument étranger à ce propos. — F. W.

IBERIA

Peut-on parler de prospérité à propos du cinéma espagnol ? Peut-être est-ce encore trop tôt. En tous cas, un certain nombre de faits nouveaux sautent aux yeux — où l'*industrie* du cinéma trouve son compte :



Carlos Saura : *Llanto por un bandido.*

1. Implantation croissante des productions américaines. Les derniers films de Nicholas Ray et d'Anthony Mann ont été tournés en Espagne, car il est plus intéressant de construire des studios à quelques kilomètres de Madrid que de louer 10 hectares de terrain à Cinecittà.

2. Multiplication des co-productions avec l'Italie et la France. Par exemple, les films récents de Vittorio Cottafavi, Christian-Jaque, François Villiers.

3. Fréquentation en hausse des salles. Ouverture de salles nouvelles.

4. Relâchement de la censure sur le plan des mœurs (mais Buñuel n'a tout de même pas pu tourner sa *Tristana* pour laquelle il est revenu du Mexique au début de l'année).

Cette conjoncture a pour effet un rétablissement assez spectaculaire du cinéma espagnol sur des bases en plein renouvellement. C'est ainsi que de nouveaux producteurs (exemple : Matas, producteur d'*El Buen Amor*, présenté cette année à Cannes) et de nouveaux réalisateurs (citons : Regueiro, Camus, Grau) concrétisent les efforts de jeunes critiques fascinés par les exemples italiens et français. Pourquoi l'Espagne n'aurait-elle pas sa nouvelle vague ?

Il faut avoir tout ceci en tête pour bien comprendre l'importance que revêt en Espagne la réalisation du second film de Carlos Saura, *Llanto por un bandido* (*Complainte pour un bandit*). En fait, ce n'est pas seulement Saura qui est en cause, mais, derrière lui, tout le jeune cinéma espagnol. Si le film est un succès, demain, vingt producteurs espagnols ouvrent leurs coffres à vingt nouveaux réalisateurs. Si c'est un échec...

Saura a pleinement conscience de la situation. Il est sévère envers lui-même. Il sait se juger. Il connaît ses faiblesses, et que sa voie est celle d'un cinéma de plans larges, aérés. Il a raison. J'ai revu, à Madrid, son premier film, *Los Golfos* (présenté à Cannes, il y a quelques années) : tout ce qui cloche vient du montage — par exemple l'intrusion de plans de pieds dans la belle poursuite finale. Peut-être le sujet de *Complainte pour un bandit* lui convient-il mieux (c'est l'histoire du Tempranillo, légendaire bandit espagnol du début du XIXe siècle). Il a le scope, la couleur, une excellente affiche (Francisco Rabal, Lea Massari, Lino Ventura, Philippe Leroy). Nous verrons. J'ai vu des rushes : ils sont excellents.

La photo que nous vous proposons représente — vous l'avez reconnu — Luis Buñuel

dans *le rôle* du bourreau. Il fera tomber les têtes de Berlanga et Dominguin. En attendant que la censure espagnole fasse tomber définitivement la sienne. — A.-S. L.

POLLET

Jean-Daniel Pollet achève actuellement son dernier film (encore sans titre). Il s'agit d'une œuvre en 16 mm couleur ayant, pour thème apparent, la civilisation méditerranéenne et, pour thème profond, la mort. Plus exactement, l'un *renvoyant* à l'autre, ces deux thèmes s'interpénètrent : le cycle d'Ulysse est achevé. Toute tentative de remontée à la source de notre civilisation aboutit à un lent voyage vers la mort.

Le film, qui dure une cinquantaine de minutes, se présente en forme de poème symphonique. *Des images leitmotives,* filmées pendant plus d'un an sur tous les rivages de la Mare Nostrum depuis l'Espagne jusqu'à la Tunisie, créent à la longue un caractère d'envoûtement auquel il est difficile de rester insensible. La sensibilité *est d'ailleurs ce qui* caractérise ce *Marienbad* marin. — J. Dt.

LUCIANO

C'est toujours à Locarno que *Luciano*, de Gian Vittorio Baldi, eut le double privilège d'être le film le plus *passionnant, et le plus* unanimement mal reçu. Ce qui tient, sans *doute, à sa nature.* Il s'agit d'un long métrage né d'un plus court (Grand Prix de Tours en 61). S'y mêlent, faute de toujours s'accorder, les hésitations les plus osées du « cinéma-vérité », les structures plus déconcertantes et complexes du *drame,* et, enfin, on ne sait quel expressionnisme, dernier témoin de la nostalgie d'une mise en scène plus démiurgique, impossible ici. Car elle se trouve prise entre l'ambition de totalité du cinéaste et la fuite, fatale devant elle, du sujet lui-même, rebelle aux méthodes choisies. Mais justement, ce sont les seules efficaces, car le sujet du film est dans cette fuite.

Film au carrefour des modes, comme on voit, et par elles déséquilibré ; tout se passe comme s'il s'organisait à mesure de la projection, et s'élaborait lui-même *sous nos yeux.* D'où la difficulté de le comprendre, et presque de le *voir (puisque* tout s'y construit au moment même où nous cherchons à tout y saisir). Rien ne le guide, dirait-on, que son élan même et son développement, et la logique affective de l'expérience tentée. Si bien que la *difficulté à suivre le film* rend au moins compte de celle qu'on eut à le faire, et que ce sont ses défauts (et l'échec peut-être de la tentative) qui lui donnent son prix.

Qu'on en juge. C'est l'histoire de Luciano, jeune voleur violemment épris de sa mère. Pour une nuit, il sort de prison, et part à la recherche de son *foyer : brisé ;* de sa mère : elle vit avec un autre, et il s'emporte jusqu'à la traiter de putain ; de *lui-même et* de sa jeunesse, de son monde : tout lui échappe, *les apparences* mêmes ont changé, et le monde des autres le rejette dans le sien. D'où le rêve qui l'assaille, et détruit toute chance de retour au réel. Ce pourrait être un scénario *tiré* de l'aventure vécue par Luciano : c'est bien plus, c'est une *reconstitution* de ce périple vital, une nouvelle fois vécu. Luciano joue (non sans quelque complaisance, mais c'est là le drame) son propre rôle, un an après l'avoir subi. Il parcourt à nouveau la ville, retrouve le cercle de ses rêves, *partage encore* une fois ses violences, et s'enfonce dans sa folie. Mais il est, cette fois, l'acteur de sa vie, on le met en scène et il en profite pour se mettre en scène, et cela confère à ce qui n'était pour lui qu'obsession la distance de *l'observation,* et le risque, en même temps que la responsabilité, du choix. Le voilà donc avec les moyens de se guérir, tout comme en un psychodrame. (C'est d'ailleurs ce qui s'est, plus ou moins, produit). Luciano se fait vivre *lui-même, et* organise autour de lui son monde, et le film *du même coup,* d'où la difficulté rencontrée.

Cette sorte de cinéma-cure court deux périls, mais *qui se retournent* ici en sa faveur : d'abord, le cinéaste se voit contraint de s'effacer devant son « sujet » (au double sens du terme). Il faut qu'il cède à la nécessité interne d'une vie, et d'un jeu, quand tous deux confinent, comme ici, à la *logique* de la folie. Tout au plus peut-il guider. Et encore, qu'on soit sûr que tout essai de manifestation directe du metteur en scène se heurte aux données mêmes du film : dès que Baldi se met dans Luciano, Luciano échappe à Baldi. D'ailleurs, je disais que tout le film est dans cette fuite, *mais* c'est plutôt un chassé-croisé. Danger, bien sûr, qu'il n'y ait, au bout, plus de film. Mais (d'où, finalement, l'avantage) c'est la condition de toute œuvre d'art, et *c'est pourquoi* nous retrouvons en Rouch, ou en Baldi, *ce risque, incessamment* suspendu au-dessus du film, qu'il ne soit pas, et qui fait qu'il est.

Comme en toute œuvre *classique* (c'est paradoxalement le terme qui convient ici), le voisinage du vide, et la menace d'y sombrer, confèrent à l'œuvre audacieuse la pérennité de ce qui pourrait disparaître ou cesser, mais demeure avec d'autant plus *de force que* la difficulté est grande. Qu'on songe à Bresson, à *Renoir.* C'est aussi dans ce sens que le cinéma est aventure, et que l'aventure est art.

Deuxième problème *: celui du réalisme* (et c'est là que portaient surtout les critiques). A *respecter* le monde de Luciano, Baldi n'aurait pas respecté l'autre : qu'on se rassure, même si les dialogues sont faux, et les dialectes, et le jeu, c'est précisément quand on est à la fois dans deux mondes qu'on peut saisir la *fausseté de l'un et* la vérité de l'autre. L'entre-deux bien sûr est dangereux, mais le réalisme en art ne va jamais de soi, il n'est pas un bienfait assoupi : il faut, peut-être, le provoquer, le parier. A la force du film (et *Luciano* n'en *manque pas)* de le *conquérir* où elle veut qu'il soit. (Une fois encore, qu'on se souvienne des dialogues de *La Chienne* ou de



Gian Vittorio Baldi : *Luciano.*

Boudu.) Et il est fascinant de voir le jeune cinéma reprendre pour lui, non plus seulement les anciennes méthodes d'improvisation et de prise sur le vif, mais surtout leur esprit : effacement devant le sujet, adéquation la plus parfaite possible des interventions du cinéaste aux suggestions du propos, et en même temps, propos tel qu'il rende cet idéal de classicisme presque impossible (on se souvient des critiques adressées à « Phèdre » en son temps). Bien sûr, le spectateur est plus enclin aux spectacles qu'aux cures psychanalytiques, même si l'art les fait souvent se confondre. — J.-L. C.

FESTIVALS

MOSCOU

Cinquante-six pays représentés, trente-deux longs métrages, un débat sur le thème : « Le cinéma et le progrès » organisé dans le cadre des manifestations annexes, tel fut le programme du IIIe Festival International de Moscou. L'intérêt essentiel de ce festival (Karlovy-Vary, avec lequel il alterne tous les deux ans, se situe sur le même plan) est sa valeur informative : c'est le seul qui ouvre une fenêtre sur une partie non négligeable de la production mondiale, qui n'a pas accès aux autres grands festivals européens; tels la plupart des pays sous-développés, ou ayant acquis de fraîche date leur indépendance, dont certains ne possèdent pas encore les moyens de tourner de longs films de fiction et apportent à Moscou leurs courts et moyens métrages.

Cela dit, ce qu'on ne peut exiger de certains participants dépourvus de tradition cinématographique, en raison de conditions matérielles et objectives faciles à concevoir, ne fait que souligner la faiblesse des sélections présentées par les grands pays producteurs occidentaux, à l'exclusion de l'Italie qui, avec *Huit et demi* de Fellini, pouvait seule prétendre au grand prix.

Les pays socialistes avaient fait de sérieux efforts pour faire pencher de leur côté le plateau de la balance. Ceci est vrai notamment de la Tchécoslovaquie avec *La Mort s'appelle Engelchen*, de Jan Kadar et Elmar Klos (tentative intéressante pour repenser en 1963 un sujet inspiré par la résistance et la guerre), de la Yougoslavie avec *Kozara*, de Veljko Bulajic (récemment projeté à Paris), de la R.D.A. avec *Nu parmi les loups*, de Frank Beyer, et aussi de l'Union Soviétique qui, après le « coup pour rien » de *Faites connaissance, Balouïev*, de Victor Kommissarjevski, révéla son deuxième atout, *Voyage à vide*, œuvre du jeune metteur en scène A. Vanguerov, qui ne manque pas de virulence à l'égard des survivances du stalinisme.

En résumé, un coup d'œil d'ensemble sur le palmarès *suffit pour se* convaincre que les meilleurs films en compétition n'ont pas été oubliés. C'est à la fois rassurant (il n'est jamais agréable de constater des injustices) et inquiétant, dans la mesure où l'éventail du choix *offert* au jury n'offrait guère d'autres possibilités. — F. Mn.

PULA

S'il est vrai qu'à l'origine, le mot festival s'appliquait à des *fêtes musicales,* il *nous* faut classer en tête le festival de Pula. Organisé chaque année dans le cadre imposant du Coliseum (plus vaste et mieux conservé que ceux de Rome ou de Nîmes), il permet à un public de *quinze mille personnes* de voir deux longs métrages et deux courts métrages par soir sur un immense écran qui semble épouser la circonférence des arènes. Et si le film déplaît, il reste toujours la possibilité d'admirer la *voute céleste.* A Cannes ou Venise, les gens se pressent à l'extérieur pour applaudir des vedettes. A Pula, ils s'égrènent sur les gradins pour approuver ou huer des œuvres. *Mais* il convient de ne pas pousser plus loin la comparaison, car ce festival, contrairement aux autres, est purement national. Il s'agit de récompenser un film yougoslave entre douze autres, sélectionnés auparavant (la *Yougoslavie* produit 20 à 30 films par an, dont plusieurs coproductions avec les U.S.A., la France, l'Italie, l'U.R.S.S., l'Allemagne de l'Ouest, etc.).

La sélection de cette année m'a semblé peu brillante, à une exception près : *Face à face,* de Branko Bauer ; pendant près de deux *heures,* la caméra se meut dans une salle de réunion où un comité d'usine discute de l'exclusion d'un de ses membres. Deux exceptions à la règle de l'unité de lieu : un des membres du comité qui ne se décide pas à venir et une récréation que s'accordent les présents. Bauer parvient à glisser un suspense purement moral dans un sujet extrêmement aride ; on pourrait *songer à Douze hommes en colère,* mais on ne trouve chez Bauer aucune des facilités que s'accordait le film américain. J'ai pensé pour ma part davantage au Frédéric Ermler du *Grand Citoyen* et du *Tournant décisif,* films qui comportaient de longs passages en vase clos.

Vu hors festival *Château de sable* de Bostjan Hladnik, qui fut assistant de Chabrol. Ce jeune réalisateur a peut-être du goût ; malheureusement, on sent dans son film trop d'influences mal digérées, à commencer par Chabrol *et Godard pour* finir par Malle. Une réalisation très soignée, disposant de grands moyens, n'arrive pas à sauver la minceur et la gratuité d'un sujet qui copie trop souvent ceux des jeunes cinéastes « occidentaux ». — F. H.

SALUT LES COPAINS

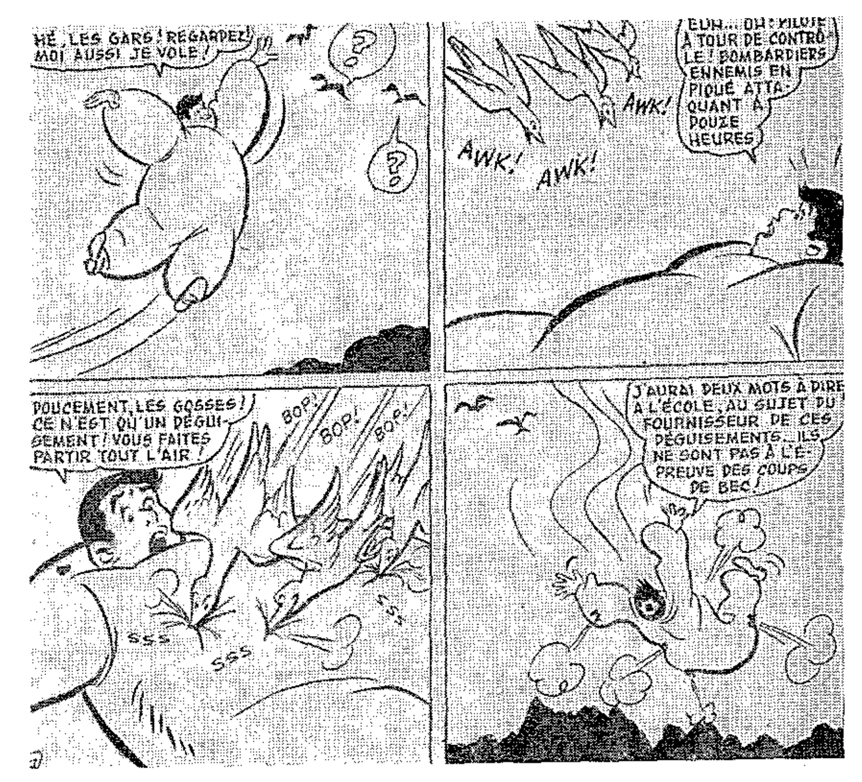
CONTROVERSE

La dispersion de nos collaborateurs sur les Grands Chemins des vacances a fait que le film de Christian Marquand a eu droit à un féroce *éreintage dans* la *Liste des Films,* rédigée par deux des membres de notre équipe. Quelques-uns d'entre nous ne partagent pas leur opinion, et trouvent fort injuste cette note envers une première œuvre sympathique, *dépourvue* de toute perversité et qui parle simplement de l'amitié, de l'aventure, des femmes. Sans être royal, le divertissement des *Grands Chemins,* ne serait-ce que sur le plan du paysage et des couleurs, en vaut bien d'autres plus prétentieux. — J. Dt.

GIFF-WIFF

Connaissez-vous le Giff-Wiff ? Avec ce très sympathique bulletin, organe mensuel du Club des bandes dessinées, un des derniers secteurs maudits de la culture sort de l'ombre pour accéder au soleil *réconfortant de l'analyse et* de l'exégèse. Comme pour le cinéma, le jazz et la S.F. (il n'y a pas si longtemps encore), la politique du mépris a fait son temps : désormais, grâce à la ferveur de ces nouveaux aficionados, *Tarzan,* Dick Tracy, Flash Gordon, Mandrake ou Prince Vaillant connaîtront aussi les délices de la métaphysique, tandis que dans les clans d'amateurs, où chacun tient à la suprématie de son héros favori, *naissent de savantes* dialectiques où s'affrontent les « auteurs » et les « genres ».

Le Club (président : Francis Lacassin), fondé l'an dernier à la suite d'une enquête de la revue « Fiction », mène de front plusieurs activités : étude systématique des bandes de qualité, soit récentes (Lucky Luke), soit celles de la « Grande-Epoque » 1930-1940, difficilement trouvables, pour lesquelles il accomplit un nécessaire travail de réédition. (Planches en noir : *Brick Bradford* voyage dans le temps. Ou diapositives en couleurs : Flash Gordon, épisode de la reine Fria). Outre la lecture des textes paraissant dans le Giff-Wiff, et l'achat des rééditions, les plus passionnés *peuvent s'affilier* au groupe de recherches consacré à leur héros de prédilection. (Ainsi, Alain Resnais dirige le groupe Dick Tracy). En ce qui concerne le 7e Art (je ne sais plus si la bande dessinée est le 8e, le 9e ou le 10e...), le groupe de recherches cinématographiques se charge d'étudier les interférences du cinéma et des comics, et de présenter des films à l'appui de ses thèses.



Les Editions Artima, de Tourcoing, bien connues des amateurs de bandes dessinées, consacrent, depuis septembre 1961, aux aventures de Jerry Lewis, un bimestriel, 68 pages (13 × 18) en moyenne ; le numéro : 0,50 francs ; tirage moyen déclaré : 80 000 ; clientèle : « jeunes à partir de 18 ans », qui en est à son huitième numéro.

Ci-dessus, extraits de la sixième livraison, les plans, dessinés mais finalement non tournés, de Jerry Lewis dans *Les Oiseaux*. — C. G.

Il est à prévoir que la pureté actuelle du Club ne saura éviter longtemps la naissance d'un nouveau snobisme. L'audience confidentielle de ses débuts a déjà fait place à un nombre confortable d'adhérents (dont l'étude sociologique, dans le dernier Giff-Wiff, par âges, professions, domiciles, est fort savoureuse). Mais quoi ! le snobisme est aussi nécessaire à l'art que la tranquillité au pêcheur à la ligne, et la Consécration vaut bien qu'on en supporte les maladies bénignes. Pour ceux qui seraient intéressés (snobs ou non) : Club des bandes dessinées, Boîte postale Paris 71-06. — J.-A. F.

RECTIFICATIF

Mon anglais chancelant m'a fait commettre une grave erreur au sujet de *Two Weeks in Another Town*. John Houseman, en effet, n'est en rien responsable du massacre subi par ce très beau film. C'est un autre homme de la maison (un *executive* de la Metro, liquidé depuis) qui a pris sur lui d'opérer certaines coupures (vingt minutes sur le personnage de Cyd Charisse). Mais Minnelli parle si vite. — J. Dt.

ET AUTRE

Dans mon compte rendu du Festival de San Sebastian (« Petit Journal » du nº 146), j'ai commis un lapsus qui, pour être dû au surmenage, n'en est pas moins impardonnable : j'ai cité Masaichi Nagata comme étant l'actrice de *Hiroshima, la ville martyre*, de Kozaburo Yoshimura, alors que tous les fervents de Mizoguchi savent que cet excellent Monsieur Nagata produisit, après les deux chefs-d'œuvre de 36, toute la série des derniers Diaei, d'*Ugetsu Monogatari* à *Akasen Chitai*. Dans laquelle *Akasen Chitai* (décidément, c'est la faute à Mizoguchi) on remarquait précisément la charmante Ayaka Wakao. Est-il besoin d'ajouter que c'est elle qui ouvrait, chez Yoshimura, son kimono avec... (cf. la note sus-mentionnée). — J.-A. F.

Ce petit journal a été rédigé par JEAN-LOUIS COMOLLI, JEAN DOUCHET, JEAN-ANDRÉ FIESCHI, FEREYDOUN HOVEYDA, ANDRÉ-S. LABARTHE, FRANÇOIS MAURIN et FRANÇOIS WEYERCANS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ *chef-d'œuvre*

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Bernard Dort	Jean Douchet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Les Oiseaux (A. Hitchcock)	★	★★	★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★
Cuba si (C. Marker)		★★	★★	★★★	★★	★★	●	★★★	★	★★
Amélie (M. Drach)	★★	★★	★★	★★	★	★	★	★★	★	★
Un roi sans divertissement (F. Leterrier)		★	★★	★★	★	★★	★	★★	●	
Le Grand Duc et l'héritière (D. Swift)	★						★	★★		
Les Pieds dans le plat (F. Tashlin)	★	★					★★	★		
La Mauvaise Route (J. Herman)		★★	★★	★	●	★	●	★	★	★★
La Grande Evasion (J. Sturges)	★★		●	★			★	★		
Le Vilain Américain (G. Englund)			●	★★			★	★		
Le Procès de Vérone (C. Lizzani)	●			★★				★		
L'Honorable Stanislas (J.C. Dudrumet)		★						★		
Un drôle de paroissien (J.P. Mocky)			★	★	★		★	●		
Le Téléphone rouge (D. Mann)	★★			★			●	●		
Dragées au poivre (J. Baratier)	★	★★	●	★	●	●	★	★	●	★
L'Ombre du passé (R. Neame)	●							★		
Gypsy (M. LeRoy)			●	●						
Patrouilleur 109 (L.H. Martinson)				●			●	●		
Carmen 63 (C. Gallone)	●			●						●

LES FILMS



Franchi le pont

THE BIRDS (LES OISEAUX), film américain en Technicolor d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* Evan Hunter, d'après le récit de Daphne du Maurier. *Images :* Robert Burks. *Décors :* George Milo. *Effets spéciaux :* Larry Hampton et Ub Iwerks. *Son :* électronique, supervisé par Bernard Herrmann. *Montage :* George Tomasini. *Interprétation :* Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles McGraw, Ruth McDevitt, Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Doreen Lang, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, John McGovern. *Production :* Alfred Hitchcock, 1962. *Distribution :* Universal.

« *Je préfère commencer par envisager* l'effet. *Gardant* toujours *en vue l'originalité (car c'est se trahir soi-même que se risquer à éliminer un élément d'intérêt si évident et si facile à obtenir), je me dis en premier lieu : des innombrables effets ou impressions qui peuvent toucher le cœur, l'intellect ou, plus généralement, l'âme, lequel vais-je, dans le cas présent, choisir ?* » Ce n'est pas une déclaration d'Hitchcock, mais un texte d'Edgar Poe, *tiré* de la « Philosophie de la Composition », où il s'attache à mettre en pleine lumière ses processus de création, et à démontrer les nécessaires rapports de la rigueur et de son inspiration poétique. Nul doute qu'Hitchcock possède de même une idée directrice *a priori* de son propos, la perfection des *finalités formelles* étant garante de la plus lucide élaboration, de la plus juste évaluation du signe et de ce qu'il représente. Aussi peut-on sans doute tenter une élucidation de l'œuvre par l'analyse des catégories intellectuelles qui lui préexistent. Mais à tant avoir loué chez lui ce qui ressort de l'habileté et de l'intelligence, on a soudain envie de mettre pour *une fois* en avant ses facultés, peut-être les plus profondes, de mage, de sourcier, de poète...

Qu'est-ce que *Les Oiseaux ?* Au premier abord, et pour demeurer dans la référence à la totalité de l'œuvre, un *Vertigo* dont la charge affective aurait été estompée, rendue à la pureté un peu froide de l'Idée — l'inexorabilité de l'événement y primant les transferts émotionnels. Ou bien encore un *Psycho* dont le sens aurait évolué jusqu'à s'incarner en une pure abstraction poétique.

Clos sur lui-même, lisse et sans faille comme l'œuf de Brancusi, mais nourri de sens jusqu'à la profusion, *The Birds* ne peut empêcher, dans la première approche critique que l'on en fait (même la plus simple : la manière de le raconter), qu'on l'interprète, ayant encore, du poème, l'inépuisabilité que lui souhaitait Novalis.

Est-ce le constat, la description clinique, documentaire, d'événements exceptionnels, particuliers ? A travers ce particulier, une Allégorie de la Menace, ainsi qu'une parabole morale qui serait aussi un avertissement ?

Est-ce une œuvre où l'auteur dévoile son Imaginaire à l'état brut, débarrassé de ces latences dont la recherche, dans les films précédents, faisait les délices de l'amateur ?

Ou encore un conte fantastique au premier degré, comme *Nosferatu* ou *Vampyr :* on y verrait ainsi une sorcière blonde (et gauchère) quitter un monde d'apparences dorées, et la Ville, apparemment poussée par un caprice que lui permet son rang social, mais secrètement dépêchée par d'inquiétantes et ténébreuses Puissances, guidée par Elles à seules fins de déclencher le Grand Maléfice...

Si, comme le disait Montaigne des fables d'Esope, *The Birds* a « plusieurs sens et intelligences », si la richesse du discours est telle qu'elle en devient peut-être (on peut aussi, dans cet ordre d'idées, songer à *L'Ange* de Buñuel), au-delà du foisonnement des sens possibles, le *sujet même,* demeure un recours subjectif à la totalité de *ces sens,* reste à les vivre plus qu'à les disséquer, à en intégrer tous les degrés de réalité dans la manière particulière dont chacun subit ou refuse cet envoûtement ou ce scandale, qui sont ceux du Fantastique. « *Pourquoi* », demandait Novalis, « *n'aurions-nous pas une Fantastique, comme nous avons une Logique ?* » Et de toutes les clefs utilisables, sans doute celle-là est-elle la plus satisfaisante. Le fait que, pour la première fois chez Hitchcock, il n'y ait pas — même trompeuse ou partielle — d'explication, suffirait à nous la faire choisir.

S'il fallait d'autres justifications, on pourrait rappeler comment, des frémissements de l'onirisme nécrophilique de *Vertigo* au réalisme fantasmagorique de *Psycho,* Hitchcock a su retrouver, dans le vertige d'un visage ou la rétraction soudaine d'un regard, les secrets d'un charme *noir,* disparu depuis Murnau, *dont* il est *sans doute* le seul vrai continuateur ; comme aussi son goût des sentiments et des emprises ténébreuses, dont il s'attachait à montrer la *naissance* et le *cheminement :* visages luttant contre le sommeil (Margaret Lockwood dans *The Lady Vanishes*), envahis par le soupçon (Joan Fontaine dans *Suspicion,* Teresa Wright dans *Shadow of a Doubt*), assombris par la peur, l'effroi, l'angoisse (Anne Baxter dans *I Confess,* Janet Leigh dans *Psycho*), guettés par la folie (Vera Miles dans *The Wrong Man*), etc.

Encore peut-on remarquer qu'il s'agissait toujours de fantastique psychologique, *subjectif.* Si l'irréel était souvent frôlé, il n'était jamais mené à son terme : la reconnaissance de son existence *objective.* C'est donc par le passage au fantastique objectif que se distingue *The Birds. On* pourrait dire qu'Hitchcock était un voyeur *du fantastique.* Il en est devenu, avec éclat, un des rares voyants. Inventeur de formes, comme Stroheim, Sternberg ou Welles, il ne s'était, certes, jamais tout à fait accommodé de la *neutralité* du réel, vocation cependant de tout un cinéma classique, ou



Alfred Hitchcock : *The Birds* (Suzanne Pleshette, Rod Taylor, Tippi Hedren).

telle encore que nous la décrit le « Nouveau Roman », — au contraire meurtrissant ou gauchissant toujours, à travers un certain nombre de prismes personnels (ce que certains appellent le style), la continuité quotidienne du récit traditionnel. Bref, il était ce que les extrémistes taxent (mais point tout à fait à tort) de cinéaste *impur* — avec cette différence, mais notable, que lorsqu'il était pur, il l'était autant que les plus intransigeants, Mizoguchi ou Hawks. *The Birds,* par la substitution, au dérèglement moral ou pathologique des conduites *humaines* dans les précédents films, d'un dérèglement *naturel,* lui permet de faire la synthèse de ses aspirations créatrices, l'accession au Fantastique détruisant du même coup tout concept de pureté ou d'impureté, déplacé ici.

« Le *fantastique* », écrit Roger Caillois dans la préface de son Anthologie en le distinguant de la féerie, « *suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager* ». Aussi : « *Ce n'est pas un milieu, c'est une agression.* » La première partie des *Oiseaux,* cette première heure admirable que les grincheux trouvent longuette, qui ne voit que sa durée même importait au plus haut chef, afin d'y montrer les apparences dans leur ordre le plus *établi,* et de permettre à l'agression de prendre plus de poids d'en déranger la cohérence ? Cohérence simplement troublée, çà et là (en fins de scènes de préférence), comme dans les romans de Julien Gracq, qui sont pareillement des approches de la Catastrophe qui les termine, par quelques *signes :* le piqué de la mouette sur le front de Melanie, les poulets qui refusent de manger leur grain, l'oiseau mort contre la porte d'Annie...

Pareil traitement suppose aussi une modification sensible de l'idée de suspense (ou plutôt, pour ne pas faire de peine à ce bon M. Etiemble, de *suspension*). Idée qui ne tient plus ici à un mystère longtemps et savamment caché (puisque le mystère, c'est le film lui-même), ou à un quelconque brouillage des pistes, mais au développement, quantitatif, dynamique, d'un phénomène donné d'emblée. Curieusement, le schéma de *The Birds* est un peu le même que celui des *Fiancées en folie* de Buster

Keaton : dans cette optique, on peut suggérer le terme de *gag fantastique*. La peur ou l'angoisse n'émanent plus d'une inconnue, mais d'un connu qui s'amplifie jusqu'aux bornes du cataclysme. Les deux peurs dont Hitchcock joua toujours, l'une *viscérale et immédiate* (le meurtre de *Psycho*, par exemple), l'autre *mentale* et réflexive, *a posteriori* (un improbable qui se révèle possible, puis inévitable), se conjuguent ici dans l'architecture du film : du passage des grâces d'un paysagiste anglo-saxon, avec juste ce qu'il faut, comme promesse d'inquiétudes, d'acidité dans les verts, à une « douceur terrible » qui doit être celle des attentes de fin du monde, puis à l'inexorabilité d'un cauchemar sans havre, sans cesse amplifié, sans réveil...

Les motifs de la peur sont posés, disions-nous, connus. Encore faut-il ajouter qu'ils participent d'un de ces *renversements* que chérit l'auteur. Ce que le fantastique traditionnel *introduit* dans la stabilité supposée du réel, c'est un Au-delà, le plus souvent codifié par les lois de la Légende ou du Genre. Refuser ces lois arbitraires, c'est leur ôter tout pouvoir. L'agression y est un Imaginaire pur parce qu'il faut accepter l'interférence de deux mondes logiquement incompatibles. Si l'élément d'agression est choisi, non dans l'Au-delà, mais dans le monde naturel, il est presque toujours le *produit d'une excroissance* monstrueuse qui le renvoie aussi à l'Imaginaire. Il est probable que ce qui a séduit Hitchcock dans la nouvelle de Daphne du Maurier, c'est un fantastique issu d'un renversement imprévisible de *conduite* de la part des oiseaux, non d'une métamorphose qui en aurait corrompu l'aspect originel. Le plus rassurant, frappé soudain du sceau de la suspicion, puis de la terreur, révèle un potentiel d'angoisse d'autant plus fort qu'il était jusque-là préservé par une séculaire réputation d'inoffensivité. Mais un monstre n'est pas forcément grimaçant : il peut aussi avoir le sourire enfantin de Perkins. Un oiseau domestique peut n'être pas qu'une parure, mais aussi l'élément actif d'une sanglante destruction. Il n'y a plus là interférence de deux mondes, mais conflit de deux réalités habituées à cohabiter.

Pour avoir plus que tout autre joué sur l'identification, le cinéma d'Hitchcock n'existe que par le spectateur qui *le vit*, *le tremble*. On sait que pour lui, le luxe suprême ne réside pas, comme pour un *Cocteau*, *dans la perte*, mais dans l'efficacité. Il s'agit donc à chaque fois de passer d'un particulier (le personnage du film) à un autre particulier (le spectateur), celui-là généralisé ; d'une fiction à un vécu (durée de la projection), puis à une réflexion (après). Cela suppose l'utilisation de catégories psychologiques universelles, susceptibles de toucher un *inconscient collectif* au-delà des divergences de ses composantes individuelles. D'où la mère idée de la Mère, le fils idée du Fils, la femme idée de la Femme, chacun caractérisé suffisamment pour ne point perdre en densité psychologique ce qu'il gagnerait en vérité d'archétype. Le personnage hitchcockien a ainsi des actes qui lui appartiennent, et des sentiments qu'il partage avec ceux qui le regardent agir. Le halo d'*immatérialité* qui entoure les héroïnes (et Tippi, on le sait, les résume toutes, de la Grace Kelly de *Rear Window* à la Kim Novak de *Vertigo*) déploie sans cesse un piège à cristallisations, à transferts. Mixte d'onirisme et de réalisme de film en film répété. Un détail, en apparence anodin, ouvre une brèche dans la vie des personnages, puis dans la conscience du spectateur. Une fois de plus, ici, à la faveur de l'*oisiveté*, de la *vacance*. Bien qu'ils soient tous situés socialement, c'est leur disponibilité qui précipite les personnages dans l'engrenage, constante éminemment hitchcockienne : retraite de Cary Grant dans *To Catch a Thief*, vacances au sens propre dans *The Man Who Knew Too Much*, repos forcé de Stewart dans *Vertigo*. Quant à *Psycho*, il se déroule, comme *The Birds*, à la faveur d'un week-end.

La disponibilité, c'est une première invite (encore passive) à toutes sortes de possibles. Melanie Daniels donc se rend chez l'oiseleur. Si on la siffle, elle se retourne. Une rencontre ? Elle joue le jeu. Est-elle jouée ? Elle devient alors active, enquête, pousse le *jeu dans une autre direction*. Le piège se referme : le voyage vers Bodega Bay est, comme celui de Scottie vers la Mission ou de Janet Leigh vers le Motel, irréversible comme le Temps. « *Lorsque Hutter eût franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre.* » La baie, c'est à 100 km de San Francisco, c'est aussi le bout du monde, le lieu que la Tragédie a élu pour théâtre de son unité maléfique. Tout, pourtant, y *semble* calme : le vert des prairies, le bleu des flots. La petite sœur de Mitch s'appelle-t-elle Alice ou Louise ? Le postier est serviable, malgré sa mémoire défaillante. Annie, l'institutrice, occupe ses loisirs en jardinant. Un peu hostile envers la blonde étrangère, mais résignée. La fillette s'appelle Cathie. La maison des Brenner, au fond de la baie, toute blanche au milieu des grands arbres...

L'exposition de *The Birds* me semble une des plus belles du cinéma. Qu'Hitchcock nous prouve une fois de plus un tel *génie du lieu* et l'art de faire éclore un



The Birds (Rod Taylor).

si inexprimable frisson du rapport d'une démarche et d'un décor, d'un regard et d'une couleur, suffirait à le désigner comme l'un des poètes les plus incomparables du *sensible*. Ne sourions même pas de ceux qui parlent de mystification. *The Birds* nous apporte le présent d'un cinéaste de plus en plus concerné par son œuvre : « *j'aimerais vous expliquer les émotions que j'ai ressenties... j'ai été très agité, ce qui est très rare parce que, d'habitude, je rigole beaucoup pendant le tournage. Le soir, lorsque je rentrais chez moi, que je retrouvais ma femme, j'étais encore dérangé, émotionné* ». Caillois prétend qu'un auteur fantastique ne doit pas croire lui-même, pour les réussir pleinement, aux fantasmes auxquels il donne naissance. Mais au cinéma plus qu'ailleurs, le rêve devient monde. Ce qui pourrait expliquer, dans les Hitchcocks dits *sérieux* (*The Wrong Man*, *Vertigo*, *Psycho*), l'absence de tout recul humoristique ; du refus de céder à un réalisme antipoétique proviennent aussi certaines invraisemblances. Rohmer faisait remarquer que dans *Hatari*, les protagonistes se seraient protégés de l'attaque des volatiles en se coiffant de casseroles. Sans doute. Mais toute intrusion burlesque, même nécessitée par la logique, eût entaché la beauté de *The Birds*. Ce qui nous intéresse par contre, c'est qu'à choisir entre la poésie et la vérité, Hitchcock n'hésite pas.

La vérité, on la trouve ailleurs : dans les rapports entre les personnages, dans les regards tristes de Suzanne Pleshette, dans la façon dont Jessica Tandy murmure à Miss Hedren : « Je ne sais pas encore si je vous aime ou non. » Au sens psychologique, le Fantastique agit comme un *révélateur* : nouveau rapprochement avec *L'Ange*, les personnages apparaissent soudain tels qu'ils sont, débarrassés de leurs apparences. Mitch abandonne ses sarcasmes, Lydia dévoile sa faiblesse, et Tippi est plus belle dépeignée...

Ce patient renversement dont nous avons déjà parlé s'effectue à tous les niveaux du récit : une *mouette* n'est plus pacifique, un moqueur devient tendre, la Maison (Bachelard étant mort) n'est plus un refuge même si toute issue en a été condamnée. (On rêve, en voyant Mitch Brenner clouer des planches aux fenêtres avant le déferlement des oiseaux, à ce que deviendrait « Je suis une légende » adapté par Hitchcock). La destruction des certitudes est la forme *précieuse* de la terreur, par opposition à sa forme *brutale* : mort du fermier, incendie des voitures, ou lutte de Mitch contre les becs qui l'ensanglantent. Ces deux formes s'unissant ailleurs, dans la scène de la montée au grenier de Tippi, où l'Ambivalence, figure de prédilection du Maître, brille de sa plus panique séduction.

Hitchcock aurait voulu qu'en arrivant à San Francisco, les rescapés découvrent le célèbre pont noir d'oiseaux. Les exigences financières que l'on devine l'en empêchèrent. Mais l'idée demeure. Comme la nouvelle de Philip K. Dick intitulée « Le Père truqué », où les dernières lignes décuplent l'angoisse en révélant qu'un événement effroyable que l'on croyait local, une fois évité, se produit cependant identique peu après en un autre endroit, *The Birds* reste ouvert...

Il faudrait sans doute parler de la technique. On comprendra peut-être que cela ne m'enchante guère : à quoi bon répéter ce que chacun sait, qu'Hitchcock est de surcroît un des plus grands cinéastes d'animation. Les trucages étant une nécessité pour tout fantastique des apparences, notons qu'il les *utilise*, à la différence, disons, d'un Pal, non en fonction de leur coefficient d'irréel, d'étrangeté, mais pour faire accéder cet irréel à la dignité d'une existence la moins suspecte possible. Simplement, quand les noires déchirures des oiseaux envahissent le cadre, leur mouvement fait répondre l'abstraction de la forme à l'abstraction de l'idée.

Ajoutons que *The Birds* se retrouve par ailleurs, par un détour inattendu, sur la voie royale d'une « modernité » illustrée ces temps derniers par des films aussi proches et aussi différents que *Procès de Jeanne d'Arc*, *L'Ange Exterminateur* ou *Muriel*.

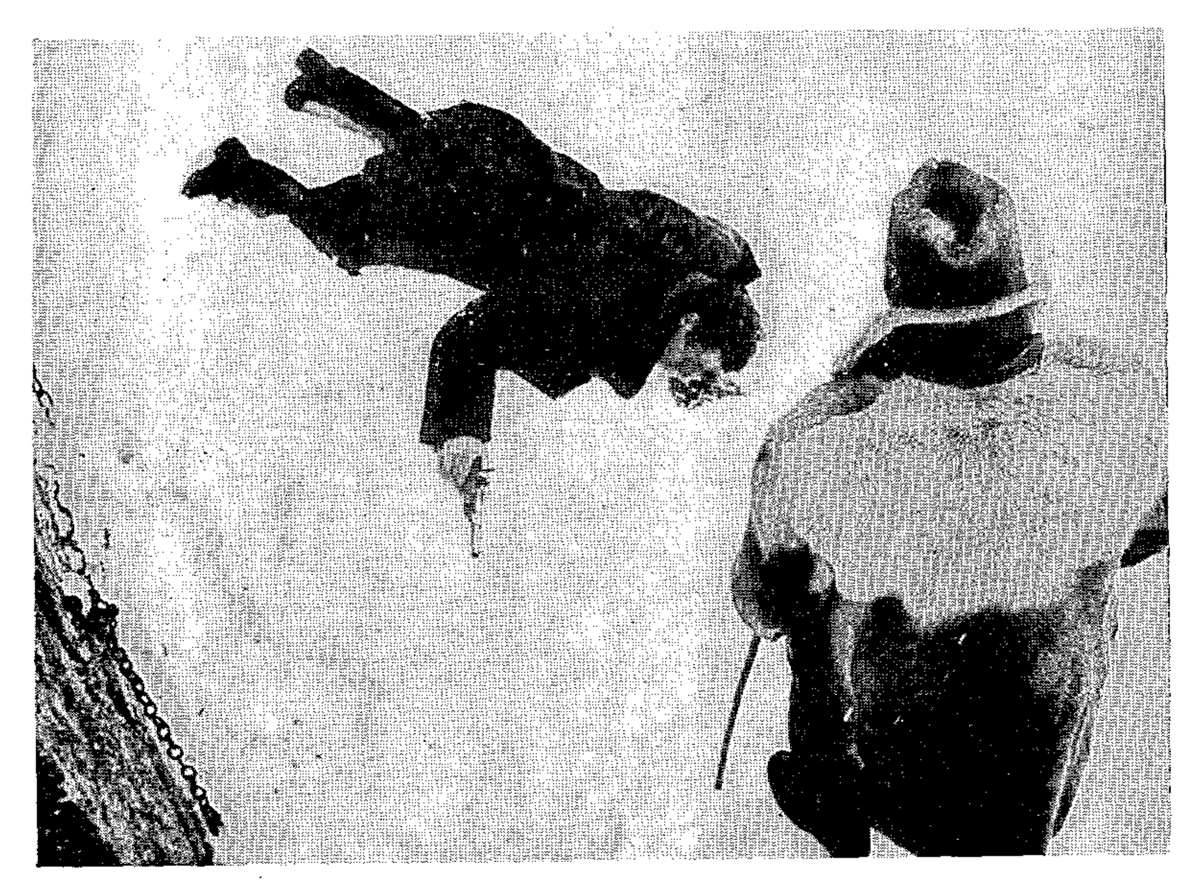
JEAN-ANDRÉ FIESCHI.

Le piège de la beauté

UN ROI SANS DIVERTISSEMENT, *film français en Franscope et en Eastmancolor de* FRANÇOIS LETERRIER. *Scénario :* Jean Giono, d'après son roman. *Images :* Jean Badal. *Musique :* Maurice Jarre. *Interprétation :* Claude Giraud, Colette Renard, Charles Vanel, Pierre Repp, Albert Rémy, René Blancard. *Production :* Films Jean Giono, 1963. *Distribution :* Gaumont.

Au siècle dernier, un capitaine de gendarmerie (Claude Giraud) enquête sur la disparition d'une jeune fille d'un petit village des plateaux enneigés, puis sur l'attaque d'un homme et d'un cochon du lieu par un inconnu, en bavardant avec l'Aubergiste (Colette Renard), le Maire, le Curé, l'ex-Procureur (Charles Vanel), qui accuse un roi — un homme qui n'en fait qu'à sa tête — sans divertissement dans ce trou isolé par la neige, et qui se divertit ainsi. Une chasse au loup le confirme par un incident, et révèle un beau fayard géant où, après une autre disparition, le capitaine courra surprendre le *roi*. Il le tue, essaie en vain de l'imiter, se tue pour se divertir enfin.

Jean Giono a produit et écrit lui-même le film d'après son roman (1946), qui est l'une de ses œuvres maîtresses, ainsi, voire parce, que l'une des plus secrètes de notre littérature, et donc des plus difficiles à tourner : tout est dit par les seuls mots, en une certaine manière descriptifs, mais jamais narratifs, ni explicatifs, qui constituent les indices de ce roman policier du langage, dont seule l'extrême fin, confirmant le titre, offre la solution, allusive et elliptique. Moins confiant dans la puissance de signification des plans que dans celle des mots, ou craignant — peut-être après avis de Gaumont — de n'être pas compris du public, Giono a préféré, plutôt que l'adapter, expliquer son roman, essentiellement par la bou-



François Leterrier : *Un roi sans divertissement* (Claude Giraud, Charles Vanel).

che du Procureur, simple comparse muet de l'original. Seul à avoir le droit de trahir son roman, il en a profité pour créer une variante, qui servira de réintroduction aux lecteurs déjà échaudés et lui gagnera d'autres lecteurs et admirateurs, mais aussi une œuvre originale, rarement plus précise dans l'exposé des mobiles, mais surtout riche d'un texte en grande partie nouveau, clair et évocateur malgré son admirable densité. Pour un autre, la fidélité eut été une création aussi originale que difficile ; pour lui, elle eut été rabâchage ennuyeux et infidélité à sa vocation de créateur.

Mieux que le plus habile des scénaristes professionnels, il a su, par déplacements et équivalences, reconstituer différemment le puzzle détruit du roman original, d'une façon plus conforme aux canons dramatiques du cinéma. Il faut néanmoins regretter, à travers cette réussite, trois changements dûs à ce goût de la nouveauté :

1° Les deux derniers tiers du roman, moins la fin et quelques épisodes d'un esprit différent, sont carrément supprimés pour leur manque d'intérêt dramatique. Du coup, nous n'avons que des rois avec divertissement. C'est là un des écueils du cinéma contemporain, qui ne filme que ce qu'il y a pendant la crise, et non ce qu'il y a avant ou après, et qui l'explique (*The Birds,* qui fait exception à la règle avec juste raison, est jugé trop long d'une heure par les critiques). Les longues années monotones du héros établi dans le village après la mort du roi ne sont plus là. Ce manque rend la fin arbitraire. Certes, le réalisateur Leterrier a voulu compenser ce raccourcissement temporel, littéraire donc, par une amplification visuelle et spatiale, donc cinématographique : une couleur admirablement et savamment orchestrée et truquée s'efforce de donner l'impression de cette très grande monotonie par l'accumulation de nombreux plans de neige sans aucun élément contrastant, et par une subtile détérioration, dans les intérieurs surtout, des tons forts de la vie réelle. Certes, ces couleurs dévaluées, qui sont là pour

donner envie de voir des couleurs vives, comme celle du sang, existent dans les lieux ici décrits, mais elles ne sont jamais exclusives. Leur tonalité correspond assez bien au climat du roman, à mi-chemin entre la pensée et la réalité concrète, de façon à déboucher sur les deux à la fois, sauf toutefois lorsque Leterrier tombe — rarement — dans un naturalisme qui défait l'équilibre. *Mais ce style de couleurs monotones* est trop étudié pour ne pas devenir beau — seul un Godard eut su éviter cet écueil — et ne pas détruire ainsi en grande partie le besoin de couleurs vives que devraient ressentir le spectateur et le roi, ainsi que le postulat esthético-éthique de l'œuvre.

2° *Je ne crois* pas faire de chichis si, de Chichilianne, en plein Trièves occidental, je déplore que le décor du roman ait été déplacé dans l'Aubrac. De pareils personnages n'existent pas dans le Massif Central et sont purement alpins. Le film ne se voulant pas réaliste, ni n'étant situé, il n'y a pas là de grief à formuler. Mais s'ils n'existent pas en Aubrac, c'est parce qu'ils ne peuvent y exister : *dans ces pays*, et dans ce sujet tout particulièrement, les personnages *sont conditionnés* par le paysage. Et sur le plateau égal de l'Aubrac, si nous retrouvons la monotonie du bas Trièves, nous ne trouverons jamais l'âpreté attirante des montagnes *qui le dominent* (ou dominent les régions voisines des Alpes, puisque *le choix du Trièves* semble partiellement destiné à brouiller les pistes), âpreté avec laquelle, le fayard aidant, coïncident ce désir et ce besoin de divertissement.

3° Par leur nature — et la réalité le *confirme* — les sentiments très particuliers de ces personnages demeurent secrets, et ne peuvent être découverts qu'avec le temps et après une observation et une réflexion continues à partir de recoupements. Cette nature justifie le caractère secret du roman et condamne la formulation claire du film : les choses ne sauraient exister que par la connaissance que nous pouvons prendre de leur existence. L'entretien avec le Procureur détruit donc la réalité psychologique du film, *puisque cet état d'âme* du roi sans divertissement, pour être compris, doit d'abord être *partagé*. Faute de quoi le film risque d'apparaître comme un beau mélodrame arbitrairement sanglant.

Luc MOULLET.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

De l'épique à l'entr'acte

HOW THE WEST WAS WON (LA CONQUETE DE L'OUEST), film américain en Cinérama et en Technicolor de JOHN FORD, HENRY HATHAWAY et GEORGE MARSHALL. *Scénario :* James R. Webb. *Images :* Milton Krasner, Charles Lang Jr. et Joseph LaShelle. *Musique :* Alfred Newman. *Montage :* Harold F. Kress. *Interprétation :* Carroll Baker, Lee J. Cobb, Henry Fonda, Carolyn Jones, Karl Malden, Gregory Peck, George Peppard, Robert Preston, Debbie Reynolds, James Stewart, Eli Wallach, John Wayne, Richard Widmark, Walter Brennan, Andy Devine, Raymond Massey, Agnes Moorehead, Mickey Shaughnessy, Russ Tamblyn. *Production :* Bernard Smith-M.G.M., 1962. *Distribution :* Cinérama.

Tout se passe comme s'il s'agissait d'une fort consciente *destruction du réalisme*, au profit d'une réalité autre, celle-là d'essence purement mythologique. Non la mythologie de l'Ouest, *comme* on nous inviterait à le croire, mais bien celle du cinéma lui-même. On songe un peu au *Jour le plus long* où, comme ici, le visage de l'Histoire s'estompe derrière celui des acteurs *qui l'incarnent*, Grande Parade du tout Hollywood. Il n'y a plus de personnages, seulement des comédiens ; plus d'événements, seulement un gigantesque « spectacle ». Le spectateur ne peut être autre que *conscience-de-spectacle*. *Les deux* cassures et la rotondité de l'écran du Cinérama accroissent inévitablement ce sentiment.

Les premiers programmes, racoleurs documentaires où l'esthétique des Fitzpatricks était multipliée autant que faire se peut, s'accommodaient plutôt mal que bien d'un procédé particulièrement hérétique. Narrer une histoire, même réduite à sa plus simple expression, par ce dévorant outil, tenait de l'impossible gageure. On ne peut donc pas mépriser les auteurs pour l'avoir tentée. Au moins la linéarité toute didactique du scénario permet-elle à l'imagerie de reprendre ses droits, point si primaire au fond qu'on aurait pu le craindre. Ou



John Ford : *How the West Was Won.*

plutôt, d'une héroïque naïveté, qui fait le film rejoindre, par un détour inattendu, l'esprit des pionniers dont il avait à charge de chanter la geste. Hathaway, cet honnête illustrateur qui émerge parfois d'un sommeil sage pour soudain se passionner pour le rythme d'une bagarre, a su conserver dans son travail l'académique dignité qu'on pouvait attendre de lui. S'il œuvre dans la convention, il permet aussi au film d'exister, le film qui avait précisément pour sujet une certaine convention du cinéma américain.

Il ne s'agit pas pour autant d'un sur-western, mais de la somme des idées que du western on peut généralement se faire, lorsqu'on l'imagine épique. Il manque évidemment le grain de folie par lequel l'épique s'impose, mais Hathaway n'est pas Vidor, et c'est Vidor qu'il eût fallu. A tout cela, on pense plus ou moins pendant la projection, et vos idées ajoutées à ce qui se passe sur l'écran bannissent tout ennui, d'autant plus que d'attendus et tonitruants morceaux de bravoure, toutes les dix minutes, viennent à point pour éviter toute velléité d'assoupissement. Bref, tout cela point désagréable, une sorte de cocktail de l'esprit du cirque, du rodéo et des bandes dessinées...

Après l'entracte, soudain l'adieu d'une mère à son fils qui part pour la guerre de Sécession, dans la ferme familiale, avec l'enclos des morts et les arbres fleuris, instaure la sérénité des vieilles légendes, un ton biblique, élégiaque, qui ne peut empêcher que malgré tout une certaine émotion se fasse jour. Puis les uniformes rouges rutilent en zébrant le bleu de la nuit, les canons tonnent, les morts sont figés par la peur comme dans un tableau de Gros, le sang sur la table où l'on opère les blessés est chassé à grands seaux d'eau, la porte s'ouvre et apparaît Wayne, Sherman boueux, hirsute et fatigué, tel qu'en lui-même en sa démarche de félin têtu... C'est le passage de John Ford, anthologique à souhait, avec cette forme supérieure d'élégance que l'on prend pour de la bonhomie ou de la routine.

En quinze minutes, tout est dit, avec une netteté griffithienne ; du coup, le spectacle pâlit, et semble fade. De l'inconvénient de mêler le cinéma à sa parade. — J.-A. F.

Le temps sans retour

AMELIE OU LE TEMPS D'AIMER, film français de MICHEL DRACH. *Scénario :* Michel Drach, d'après « Amélie Boule », de Michèle Angot. *Images :* Jean Tournier. *Décors :* Mayo. *Musique :* Jean-Sébastien Bach. *Montage :* Geneviève Winding. *Interprétation :* Marie-José Nat, Jean Sorel, Sophie Daumier, Clotilde Joano, Jean Babilée, Roger Van Mullem, Francis Dumoulin, Pascale de Boysson. *Production :* Port Royal Films-Indusfilm-Prima Film, 1961. *Distribution :* Sodireg.

Mont-Saint-Michel, fin du siècle passé, Amélie (Marie-José Nat) vit la petite vie monotone du commerce familial, et tombe amoureuse de son cousin (Sorel), lui-même trop amoureux de la mer et d'une comédienne (Sophie Daumier) qui l'a quitté, pour qu'elle puisse continuer à l'aimer. Elle ira à Paris mourir d'amour.

Ce script ténu et sans intérêt a celui d'avoir obligé le réalisateur, faute d'autre chose, à suivre avec attention et amour les moindres mouvements de ses personnages. Le temps qu'il met à les décrire leur confère une sorte d'aura et sollicite, par son étalement inhabituel (qui a justifié les trois ans entre le tournage et la sortie), la curiosité, puis l'attachement du spectateur, qui se demande sans cesse quand va venir la prochaine action, et comment, et dont l'attente, rarement irritante ou excessive, car Drach a coupé un quart de son premier montage, est toujours récompensée par la précision et, souvent, la justesse des notations des actions suivantes. De plus, ce rythme restitue de façon convaincante le conditionnement de l'évolution psychologique des personnages.

Mais Drach n'a pas su tirer tous les avantages de ce style de miniaturiste qui, lorsqu'il est soutenu avec constance et sérieux, constitue la plus sûre et la plus simple voie de la réussite cinématographique, celle qui n'a même pas besoin de talent. Alors que ce style de conteur minutieux est obligatoirement fondé sur la progression, il l'a rompue en faisant de son film une suite de deux retours en arrière aussi géants que déplacés, respectant ainsi la mode des années 59-60. Le cadrage éta-



Michel Drach : *Amélie ou le temps d'aimer* (Marie-José Nat, Jean Sorel).



Jack Garfein : *Something Wild* (Carroll Baker).

blit parfois entre les personnages et le décor des rapports antonioniens, totalement étrangers à l'esprit de l'ensemble du film. De même, Drach met en valeur des gestes ou mouvements bizarres ou ébauchés, fréquents dans le cinéma moderne, mais qui témoignent ici d'un manque d'invention et de goût assez déconcertant dans cette orfèvrerie de petit-maître.

Autant Drach a réussi sa copie du style ancien, autant il l'a dégradée en y insérant des éléments modernes empruntés, mais qui semblent, à tort, lui tenir à cœur. — L. M.

Comme si de rien n'était

SOMETHING WILD (AU BOUT DE LA NUIT), film américain de JACK GARFEIN. *Scénario :* Jack Garfein et Alex Karmel, d'après le roman d'Alex Karmel. *Images :* Eugen Shuftan. *Musique :* Aaron Copland. *Générique :* Saül Bass. *Interprétation :* Carroll Baker, Ralph Meeker, Mildred Dunnock, Jean Stapleton, Martin Kosleck, Charles Watts, Clifton James. *Production :* George Justin, 1961. *Distribution :* Artistes Associés.

Une fille, la nuit, se fait violer dans un parc. Elle rentre chez elle. Ses parents sont couchés. Elle se glisse dans sa chambre, et il lui vient, pour effacer les traces de la lutte, des gestes de coupable.

Elle continue ses études, comme si de rien n'était. Mais quelque chose fut, qui la ronge. Dissociée, sa vie se défait. Celle d'avant ne peut plus être, quant à celle d'après...

Un bizarre individu la sauve du suicide et la recueille dans un quasi-taudis. Il est ouvrier, renfermé, il a des accès de gentillesse et d'alcoolisme. Etrange cohabitation.

Il la veut, elle se refuse. Il ne trouve pour *s'imposer qu'un truc de faible* : il la cloître.

Cet épisode, non moins remarquable que le *début,* traite de l'une des deux seules formes authentiques du fameux « problème du couple », l'autre étant (si l'on définit la première *comme conjonction forcée* d'un être à un autre), de deux êtres qui se veulent, la disjonction forcée. Tout le reste est nouveaux romans.

Elle parvient finalement à s'échapper. Ici prend place une scène que l'auteur a dû vouloir capitale : la divagation dans Central Park. Cette scène définit bien l'esprit du film (lui-même indécise errance que rien n'empêcherait de durer une ou deux couples *d'heures*), *elle en définit* également les limitations : voulue lourde de petits riens, elle n'est rien que vide.

Car, si l'on voit bien, à l'issue de cette errance, la fille retourner chez son ex-geôlier, on n'a pas compris pourquoi, rien n'étant dit ni senti. On sent seulement qu'on a *voulu* nous dire quelque chose, nous faire sentir, sans doute, que, libre de partir, elle se sent libre aussi de revenir, et *que c'est là également* choix entre deux contraintes : celle des parents, celle de l'homme.

Si elle revient à celui-ci, c'est sans doute aussi (dans un mixte de lâcheté et de lucidité) complaisance, ou fascination de l'enlisement. Une autre chose doit entrer en jeu : sa position de débitrice, vis-à-vis de son sauveur, qui n'a cessé de la lui rappeler et qu'elle a, par ailleurs, au cours d'une bagarre, éborgné.

Mais, n'ayant rien perçu qu'une suite de *gestes définissant* dans le vide l'idée de liberté (il est vrai que notre compréhension pâtit peut-être des mutilations infligées au film dans la version — par *ailleurs doublée* — sortie en France), la suite (qui devient plus belle) nous semble arbitraire.

Nous retrouvons notre héroïne mariée (nous ne sommes pas au Japon de *L'Amour à vingt ans*) et enceinte. C'est dans cet état que sa mère, après recherches, la *découvre.* Elle n'arrive pas à comprendre comment il peut bien se faire que sa fille refuse de réintégrer le domicile maternel, comme *si* de rien n'était.

De beaux moments (auxquels j'ajoute les scènes où l'on voit la fille *essayer de refaire* seule sa vie) ; des idées (gestes, comportements) ; une excellente interprétation de Carroll Baker et Ralph Meeker ; une influence bergmanienne, sartrienne et N.Véenne ; Shuftan et Aaron Copland ; un admirable générique de Saül Bass mixant les lumières (néons, phares, *croisées*) *d'une ville survolée* d'oiseaux : tout cela finit par constituer un film au moins curieux, où se confirme l'originalité de l'auteur de *The Strange One* (par *trop sommairement* éreinté lors de sa sortie) : Jack Garfein. — M. D.

Le dérisoire d'être homme

THE MAN FROM THE DINER'S CLUB (LES PIEDS DANS LE PLAT), film américain de FRANK TASHLIN. *Scénario* : Bill Blatty et John Fenton Murray. *Images* : Hal Mohr. *Musique* : Stu Phillips. *Montage* : William A. Lyon. *Interprétation* : Danny Kaye, Cara Williams, Martha Hyer, Telly Salavas, Everett Sloane, Kay Stevens, Howard Caine, George Kennedy, Jay Novello, Mark Tobin. *Production* : Bill Bloom-Dena-Ampersand, 1963. *Distribution* : Columbia.

Les comparaisons d'apparence les plus saugrenues se révélant souvent les plus efficaces, il est recommandé — encore qu'assez *éprouvant* — d'aller voir *The Man from the Diner's Club* au sortir des *Oiseaux.* Pas question de se changer les idées ; le chef-d'œuvre d'Hitchcock et la demi-réussite de Tashlin (demi-réussite au sens le plus littéral du mot, car après un début assez lâche, le film devient brusquement impeccable en sa seconde moitié) procèdent l'un et l'autre de la même idée-force : la dérisoire vulnérabilité humaine, notre insignifiance face à n'importe quel ennemi qui condescendrait à *prendre* la peine de nous détruire.

L'homme ne pèse pas lourd « face aux oiseaux », dit Hitchcock, « face aux objets », répète sans cesse Tashlin. Encore faut-il remarquer que le premier, pour ses truquages, fait appel à Ub Iwerks, ancien collaborateur puis rival de Disney, et que Tashlin réveille ses souvenirs de cartooniste pour des gags démarquant les dessins animés (les corps aplatis encastrés dans les parois, *par exemple*) ; *c'est donc, en définitive,* le dessin animé, l'antimonde, qui vainc le monde réel. Et les tourbillons des fiches immaculées du Diner's Club assassinent une secrétaire comme le vol des oiseaux anéantira Tippi...

L'objet-roi, l'objet-tyran, l'objet-destructeur, *leitmotiv que Frank Tashlin* perfectionne de film en film, jusqu'au jour où il aboutira, sans concessions comiques, aux visions dantesques qu'il médite *depuis si* longtemps.

Après tout, il n'y a pas loin du sujet de ce film à celui d'« Un chapeau de paille d'Italie » : à la veille de son mariage, un doux abruti doit se lancer à l'impossible poursuite d'un accessoire baladeur. Mais Labiche, puis René Clair *s'attachaient surtout* aux réflexes comiques de Fadinard, tandis que, pour Tashlin, comptent, et comptent seuls, les machines électroniques aux multiples clignotants, les monte-charge en folie, les gymnases-champs de bataille, les autos nuptiales et leur cortège de casseroles, les chaussures orthopédiques, ou les



Frank Tashlin : *The Man from the Diner's Club* (Danny Kaye).

ensembles « voitures de luxe-gerbes de fleurs-uniformes-bicyclettes » multipliés à quinze exemplaires dans une séquence qui néglige résolument l'effet burlesque (on pense à tous les petits gags bien conformistes, bien efficaces que l'on aurait pu aligner) pour la seule pureté de la recherche esthétique.

Que des êtres de chair et d'os se fourvoient dans ce ballet mécanique, et ils vont vite le regretter. Un corps humain, promis au massage, devient bientôt immonde amas de chairs malaxées, l'alcool a raison des pin-up, la jeunesse « d'avant-garde » est ridiculisée, moins avec une rage envieuse (comme il conviendrait en France) qu'avec un insultant dédain, et Danny Kaye lui-même n'est plus que fantoche. Ainsi Tashlin dépersonnalise-t-il les vedettes au profit de ses bien-aimées machines.

Mais c'est encore lorsque Tashlin en est réduit à faire du Tashlin pour lui-même, de *Susan Slept Here* à *Bachelor Flat,* qu'il a le moins d'inspiration. Mais *The Son of Pale Face,* avec Bob Hope, n'est pas dans la ligne des films de Bob Hope ; les autos s'y cabrent comme des chevaux fougueux : c'est du Tashlin. Mais *Love Happy* n'est pas un film des Marx, ni même de Harpo ; les enseignes lumineuses y mènent le jeu : c'est du Tashlin. Mais *Artists and Models* ne doit rien au tandem Martin-Lewis ; les armures y acquièrent l'autonomie : c'est du Tashlin. Mais *Rock-A-Bye Baby* ne s'apparente pas aux autres Jerry Lewis ; un tuyau d'arrosage déclenche une offensive en règle : c'est du Tashlin. Danny Kaye avait réussi à composer un personnage burlesque assez neuf, un peu dans la tradition d'Harold Lloyd : victime des circonstances et des événements, mais sans jamais paraître un benêt ridicule ; dans *The Man from the Diner's Club,* il ne fait plus qu'une figuration à peine intelligente. Par contre, voici Maurice de Baskerville, chien-frère-jumeau de Mister Malcolm, héros d'*Hollywood or Bust*... Et les haltères se déploient en vagues d'assaut à la façon des tondeuses à gazon d'*It's Only Money,* mais « Chou-

chou » est la Jayne Mansfield du pauvre et le gangster de *Diner's Club* est sosie de celui de *The Girl Can't Help It* avec ses bouffées d'enfantillage larmoyant.

The Man from the Diner's Club n'est ni plus ni moins drôle que les autres Tashlin, c'est-à-dire très drôle. Mais sans doute — évolution — est-il plus cruel. Face à l'avenir de l'homme, les cinéastes français appliquent la politique de l'autruche : il y aura toujours de bons Oncles, de gentils Soupirants, de braves Français moyens possesseurs de Belles Américaines. L'univers délirant d'*Hellzapoppin* était rassurant puisqu'il prouvait qu'on peut se mouvoir dans la démence en toute sérénité. Le monde des Marx n'inquiétait pas trop puisque bâti à la seule mesure de protagonistes exceptionnels. Tashlin, lui, nous dit : « Demain sera ainsi : la machine triomphante, l'homme perpétuellement humilié, l'anéantissement prévu et accepté, monnaie courante. » Lorsque, dans un panache de fumée champignon-atomique, un immeuble se désintègre au cœur de la cité, Danny Kaye en conclut simplement qu'il est en retard à son rendez-vous... Ainsi le film burlesque est-il *essentiellement* reflet d'une époque et porteur de message. — F. M.

Les Princes

THE UGLY AMERICAN (LE VILAIN AMERICAIN), film américain en Eastmancolor Pathé de GEORGE ENGLUND. *Scénario :* Stewart Stern, d'après le roman de William J. Lederer et Eugene Burdick. *Images :* Clifford Stine. *Musique :* Frank Skinner. *Interprétation :* Marlon Brando, Eiji Okada, Sandra Church, Pat Hingle, Jocelyn Brando, Kukrit Pramoj, Arthur Hill, Judson Pratt. *Production :* George Englund, 1962. *Distribution :* Universal.

Jadis, il y avait l'amour, le crime, la guerre. Le commun ne pouvait prétendre au plaisir de la politique, dont la guerre ne constitue qu'une fâcheuse turgescence. Il ne lui restait, pour manifester son être dans les fluctuations des Etats, que le recours aux émeutes, aux jacqueries, aux croisades. Les temps modernes sont nés avec la participation des peuples à la vie politique, oubliée depuis les républiques populaires des Anciens, et la marque de notre époque, c'est l'élargissement de cette participation à la *scène* internationale, planétaire. Désormais, chaque homme, dans l'arène ou sur les gradins, dispose à volonté de ce divertissement de roi, qui n'est pas loin, pour nombre parmi nos contemporains, de passer tous les autres. En compensation, le reste des concitoyens ignore ou néglige la démocratisation du plus subtil des plaisirs princiers. Le film de George Englund, qui s'efforce justement de donner le goût de la politique mondiale aux spectateurs attardés, présente en vedette américaine son plan le plus audacieux, image des résistances que rencontre cette nouveauté : un contribuable américain tourne le bouton de son téléviseur, alors que le diplomate MacWhite expose les mobiles d'une stratégie largement financée par ce contribuable anonyme.

Dans la mesure où le cinéma ne touche guère au jeu le plus excitant du monde actuel, il convient de saluer *Le Vilain Américain* comme une réussite encore trop isolée. La réflexion politique abandonne enfin les pages des hebdomadaires spécialisés pour s'incarner en couleurs sur l'écran. Le tournage en Thaïlande, la référence (quoique synthétique et fabulée) à des situations connues, le didactisme même du récit et des dialogues, confèrent à la fois une texture charnelle et un relatif sérieux intellectuel à cette entreprise. La construction d'une route stratégique vers la Chine, à l'intérieur d'un pays d'Extrême-Orient dominé par les Américains, et que sapent conjointement la corruption d'un pouvoir réactionnaire et l'opposition nationaliste de gauche, sert habilement d' « épine dorsale » au scénario, permettant d'envisager l'une après l'autre les différentes faces du problème. A la réalisation point maladroite du mystérieux George Englund, Marlon Brando, visiblement intéressé par le sujet, apporte le soutien d'une interprétation qui enrichit son personnage, au lieu de le saboter comme d'ordinaire ces derniers temps.

Ces mérites salués, il faut dire à rebours que l'adaptation cinématographique renchérit sur les simplifications du livre qui l'a inspirée. La nécessité de « tout raconter » en deux heures amène à des « digests » d'événements (surtout vers la fin) plus cocasses que tragiques, voire absurdes, dans la mesure, par exemple, où l'assassinat du leader révolutionnaire Deong, tel qu'on le montre, est impensable dans la réalité. Ici, les auteurs, et ce n'est pas le moins savoureux de l'histoire, deviennent victimes des contradictions primaires et des schématismes qu'ils prétendaient réduire à néant, et se retrouvent prisonniers, à un niveau mental un peu plus élevé, du même dilemme, confrontant l'idéal du libéralisme et l' « exigence » de l'anticommunisme... Oui, le jeu politique est le plus passionnant de tous, mais combien rares sont les joueurs de qualité. — M. M.

(Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE, JEAN-ANDRÉ FIESCHI, MICHEL MARDORE, FRANÇOIS MARS et LUC MOULLET.)

LIVRES DE CINÉMA

QU'EST-CE QUE LE CINEMA? — IV. «UNE ESTHETIQUE DE LA REALITE: LE NEO-REALISME »,

d'André Bazin (Editions du Cerf).

André Bazin reprend l'interrogation fondamentale à propos de la réunion du réel et de l'imaginaire, de la conciliation du mensonge et de la vérité, voire de leur coïncidence. Dix-neuf textes désignent ici le parcours de sa pensée face au *néo-réalisme, esthétique de la réalité.* Le voisinage de ces deux termes, néo-réalisme, réalité, unis par celui d'esthétique, indique comment se noue la recherche; comment aussi elle va se déployer. Après avoir établi la permanence, dans l'histoire du cinéma, d'un désir de réalité (d'illusion du réel), Bazin définit la « conquête nouvelle sur la réalité » que représente le cinéma italien de l'après-guerre. Pour lui, le cinéma est d'abord respect et enregistrement des apparences, dès l'origine, et tous les perfectionnements techniques ultérieurs le reconduisent vers cette origine. (On peut rapprocher cette idée de la phrase de Merleau-Ponty : « en un sens, la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir », cf. *L'Œil et l'esprit.)* Mais ce retour, Bazin prend soin de le nommer : *mythe* du cinéma total, signalant ainsi le danger qui accompagne ces progrès et qui finirait par les mener au néant s'il ne s'agissait précisément d'une progression, non d'une régression. Si le cinéma s'achemine vers la reproduction totale de la réalité, il s'achemine aussi vers sa propre destruction. Son existence ne saurait donc se concevoir que par un écart, écart qui revêt dans l'histoire plusieurs masques, du montage-attraction au néo-réalisme, et qui met à vif le recul que l'imagination prend devant le réel.

Le cinéma formule donc à son tour le problème : est-il possible de saisir un objet dans sa réalité même, ou à travers un travail qui nous est personnel? Comme faisant le poids devant cette question, Bazin examine dix années de néo-réalisme.

Il voit le mérite premier du néo-réalisme dans la tentative d'une description totale du réel, et le rejet de tout *a priori* dans cette description. Description totale, cela équivaudrait à restituer la réalité même, donc à l'accomplissement et à la mort du cinéma. Tout l'effort de Bazin va consister à dire comment cette période de l'histoire du cinéma satisfait à la reproduction du réel en même temps qu'elle y renonce : « ce qui est réaliste dans *Païsa,* c'est la résistance italienne, mais ce qui est néo-réaliste, c'est la mise en scène de Rossellini, sa présentation à la fois elliptique et synthétique des événements » (je note en passant que Bazin écrit « présentation », non « représentation »). Encore faut-il s'entendre sur ce renoncement : c'est le langage qui renonce ou, si l'on préfère, qui choisit; la fidélité au réel se situe sur un autre plan, celui que Bazin indique en parlant du néo-réalisme comme « position ontologique avant qu'esthétique ». Cette position se singularise par l'absence d'*a priori,* dans la mesure où le néo-réalisme considère « la réalité comme un bloc non pas certes incompréhensible, mais indissociable ». Qu'on ne cherche pas ici l'indication d'une morale, mais simplement le point de vue le plus opportun pour décider de l'existence d'une intervention (et de sa qualité) face au modèle. Soit *Païsa* : Bazin dit comment Rossellini y présente les faits, comment l'événement est donné, dépourvu de toute signification qui lui soit préalable. Le sens est dans l'événement (1). Le néo-réalisme est « formation de sens », comme Husserl l'entendait de la géométrie (*Sinnbildung,* cf. la dernière phrase de *L'Origine*

(1) *« Une fois la fable racontée, tout doit avoir été dit » (Brecht).*

de la Géométrie). On peut objecter que la façon de dévoiler l'événement, ou d'en disposer, l'oriente déjà, le contraint. « Le réel comme l'imaginaire », riposte Bazin, « n'appartiennent, en art, qu'au seul artiste. »

Ce qui distinguera le néo-réalisme, c'est le souci de soumettre au spectateur d'abord une apparence, une matière sur lesquelles puisse s'exercer ensuite une analyse critique. Le néo-réalisme a instauré cette nouvelle ère des rapports spectateurs-auteurs dont on a pu récemment déceler les prolongements dans une œuvre comme *Marienbad.* Citons plutôt Bazin : « Le néo-réalisme ne connaît que l'immanence. C'est du seul aspect, de la pure apparence des êtres et du monde, qu'il entend *a posteriori* déduire les enseignements qu'ils recèlent. Il est une phénoménologie. » Le sens des notions acquises fait absolument défaut aux néo-réalistes : « ils n'oublient pas qu'avant d'être condamnable, le monde *est,* tout simplement ».

Ce qui passionne, dans ce livre, c'est la quête permanente, par le *biais de cette critique* dont Bazin faisait *métier,* d'un équilibre entre le point de départ de l'œuvre et son existence soudain irrésistible, le mouvement qui mène le cinéaste de la réalité brute à son organisation, sans qu'il lui soit possible de s'asservir à cette réalité ni de l'oublier. L'oubli comme la présence lui sont également nocifs. Et inlassablement la pensée de Bazin témoigne de ce mouvement. Pensée qui ne peut abolir ce mouvement et le voudrait cependant, et semble *toujours* près d'y *aboutir, mais est reprise aussitôt par la coexistence dans l'œuvre de* « la liberté du fait et la rigueur du récit ».

« Ainsi dans la vie... » : mais à peine cela est-il prononcé que déjà « le vrai néo-réalisme se moque du réalisme ». Voilà ce qui nous écartèle : cette réalité que le cinéma s'assigne comme fin, il ne la restitue intégralement que par une trahison nécessaire. Bazin montre comment le signe plus affecte cette « trahison », comment le cinéma tire de cette obligation la plus sûre de ses vertus. Il le montre, par exemple, en parlant de phénoménologie. Si le néo-réalisme relève de la phénoménologie, c'est qu'il doit prétendre, par quelque côté, au savoir. Mais un savoir naïf, celui de la monstration au lieu de celui de la démonstration. Un savoir qui est enseigné par la réalité, et non cette forme de savoir qui la précède. Donc, pas tout à fait un savoir (et dans quelle mesure l'art est-il savoir ?). On pourrait établir des rapports entre la façon dont le cinéaste « sait » l'événement (Rossellini devant Naples, disons) et l'anamnèse psychanalytique (telle que Lacan la lit chez Freud) où il s'agit, dans l'analyse, d'annuler « les *temps pour comprendre* au profit des *moments de conclure* qui précipitent la méditation du sujet vers le sens à décider de l'événement originel ».

Lus en 1963, les textes d'André Bazin demeurent par les questions qu'ils suscitent et *par ce qu'on peut nommer leur « impensé », c'est-à-dire par la manière dont l'histoire du* cinéma les intègre. Le critique Bazin s'est peut-être trompé, au jour le jour (cf. d'ailleurs son évolution vis-à-vis de De Sica). Mais Bazin importe dans la mesure où le « critique » en lui s'occupait moins des films que de leurs fondements, et posait la question essentielle en direction de laquelle « Les Dentelles de Montmirail » affirment : « La réalité ne peut être franchie que soulevée », et aussi : « L'imaginaire n'est pas pur ; il ne fait qu'aller ».

Je dirai pour terminer que ces écrits sur le néo-réalisme éclairent aujourd'hui le déblaiement effectué par le cinéma-vérité et l'importance d'une œuvre comme *Les Carabiniers.* C'est en dire aussi la curieuse actualité. — F.W.

THE WESTERN FILM,

de George Fenin et William K. Everson.

La parution de cet ouvrage fut saluée comme un événement par la presse américaine, *réaction compréhensible,* puisque ce livre constitue la première étude importante écrite par des Américains sur le plus américain des genres. D'une présentation et d'une typographie agréable, « *The Western Film* » bénéficie d'une remarquable documentation photographique, malheureusement assez peu mise en valeur par la mise en pages et par ce parti pris ridicule qui consiste à détourer des documents qui perdent ainsi tout intérêt.

Quant au contenu, il faut le diviser en deux parties, et je serai tout près d'attribuer la première à William K. Everson et la seconde à George Fenin, *tant la différence est nette.* Tout ce qui touche, en effet, au western muet ou de la première décade du parlant, est passion-

nant tant par la richesse des détails filmographiques que par la clarté du jugement. Il y a là quelques pages remarquables, auxquelles toutes les histoires du cinéma devront se référer, car elles éclairent une période pratiquement inconnue, même des amateurs de westerns. Le ou les auteurs ont vu un très grand nombre de films, et d'après ce que l'on connaît de Thomas Ince, de Maurice Tourneur et même de Griffith, leurs appréciations ne semblent pas trop sujettes à caution, à l'exception d'un délire sur William Hart qui paraîtra peut-être injustifié aux cinéphiles qui ont vu *The Toll Gate* (de Lambert Hillyer). Mais certaines critiques donnent fort envie de voir les œuvres dont elles parlent, qu'il s'agisse de classiques comme *Le Cheval de Fer*, de Ford, *The Big Trail* et *In Old Arizona*, de Raoul Walsh, ou de westerns méconnus comme *Law and Order*, d'Edward L. Cahn (sur un scénario de Huston) et tous ceux réalisés par William K. Howard, et en particulier *White Gold* (1927), que les auteurs placent sur le même plan que *Le Dernier des hommes*.

Tout d'un coup, le ton change (cette rupture est accentuée par le fait que l'on commence à connaître les films cités), et le reste de l'ouvrage présente autant d'intérêt qu'un numéro de *Films in Review*. On y trouve un grand nombre de renseignements, d'anecdotes, d'ailleurs fort intéressantes et fort utiles sur les « second unit directors », sur les stunt-men, les acteurs de sérials, mais aucune vue générale valable sur l'évolution du genre, aucune étude sérieuse de ses principaux auteurs. Les jugements se bornent à un ou deux adjectifs : « spectaculaire », « passionnant ». Tous les grands cinéastes sont dépêchés avec une rapidité frôlant l'inconscience, à l'exception de John Ford (encore oublie-t-on Sur *la Piste des Mohawks*, *Le Fils du Désert*, ainsi que *Hondo*, auquel il collabora). Ce qui est écrit sur Hawks (« trop lent, trop lourd, trop psychologique »), sur Mann (« bien en noir-et-blanc, médiocre en couleurs »), est catastrophique. La plupart des westerns de Walsh ne sont pas cités, ou sont mentionnés sans nom de réalisateur ; on compare *Colorado Territory* aux *Portes de la Nuit* sans s'apercevoir qu'il s'agit d'un remake de *High Sierra ; Pursued* est jugé déprimant. Inutile d'ajouter qu'Allan Dwan est oublié, que Boetticher semble s'être consacré toute sa vie à la comédie musicale, Delmer Daves n'avoir réalisé que *La Flèche Brisée* (d'ailleurs justement réhabilitée). Quant à *La Diablesse en collant rose*, *La Porte du Diable*, *Le Vent de la plaine*, *Run For Cover*, *Vera Cruz*, *Bronco Apache* et j'en passe, ils ne sont sans doute jamais sortis en Amérique. Je ne parle pas de Gordon Douglas, Siegel, Sirk, Don Weis, Fleisher dont on chercherait vainement les noms. On trouve, bien sûr, quelques notes sympathiques sur quelque De Toth (*Ramrod*) ou Joseph H. Lewis, mais aussi certaines appréciations démentes sur *Shotgun* de Lesley Selander (un auteur très coté) et une comparaison entre ce navet minable et *Run of the Arrow*. Au sempiternel délire sur *Shane*, vient s'ajouter la surestimation de *From Hell to Texas*, médiocre Hathaway que Fenin et Everson élèvent au titre de chef-d'œuvre de la décade.

Rien sur les scénaristes. Rien sur les rapports entre le western et l'histoire. Rien sur le western politique, sinon une interprétation aberrante de *La Dernière Caravane*. Comment ne pas sourire d'autre part devant les récriminations, les plaintes des deux compères devant l'envahissement du genre par l'érotisme, par le sadisme ? Et surtout, comment ne pas être exaspéré par le ton de l'ensemble de l'ouvrage : « Ah-que-le-western-était-beau-du-temps-de-Tom-Mix ? » Décidément, le sujet reste à traiter. — B. T.

FRITZ LANG,

de Francis Courtade (Le Terrain Vague).

La politique des auteurs, contrairement à ce qu'affirment ses détracteurs, ne consiste pas à proclamer le génie sans tache d'une œuvre étendue sur plus de quarante ans — fût-elle celle de Fritz Lang — et à s'en laver les mains. C'est discerner, au-delà de ce que son exigence et son inspiration de cinéaste ont pu subir comme baisses de tension ou comme enrichissements, en quoi cette œuvre, précisément, est sienne.

C'est pourquoi, malgré les excès de langage par lesquels certains critiques ont pu se discréditer, l'étude positive d'un auteur présuppose une attitude à tout le moins de sympathie, faute de quoi elle se condamne à une superficialité d'autant plus irritante qu'elle (comme ici) se prétend objective. « Le bilan sera fait les yeux grands ouverts ». On ne voit pas très bien pourquoi les yeux grands ouverts seraient le privilège du dénigrement plutôt que de l'éloge. Car Courtade n'estime pas plus Lang que nous n'estimons, par exemple, un Pabst ou un

Wise auxquels l'idée ne nous viendrait certes pas de consacrer un volume. Aussi, de même que pour l'ouvrage d'ensemble sur Renoir publié l'an dernier par « Premier Plan », avec lequel ce livre entretient d'ailleurs divers degrés de parenté, il est un peu choquant que le *titre même ne mentionne pas l'orientation de l'étude*. L'amateur attend une exégèse : il ne s'agit que d'un pamphlet un peu simpliste, qui nous renseigne sans doute sur les goûts de l'auteur, mais guère sur Lang.

En vérité, des *Niebelungen* « film fasciste » au dernier *Mabuse* « fin de série », il est peu de pièges que Courtade ait évités, avec une naïveté frôlant parfois le canular pur et simple (cf. *Beyond a Reasonable Doubt* « apologie de la délation »). Dans son bilan final, il retient *M.*, *J'ai le droit de vivre*, *Furie* et, à un moindre degré, les premiers *Mabuse*, *Les Araignées*, *Les Espions*, *La Femme au portrait* et *Espions sur la Tamise*. On voit par là que les préférences de Courtade vont aux préoccupations qui s'extériorisent sous une richesse formelle encore agressive, dans la mesure où l'analyse langienne est donnée dans ces films à l'état brut, en son premier degré. Le reste, ce que dissimule cette vertigineuse sécheresse du regard, lorsque l'émotion n'est plus soumise aux gauchissements de la sensibilité, mais se dégage au contraire des plus rigoureuses synthèses de l'Idée (quand les apparences ne rejoignent le Poème qu'après la clarté glaciale du Constat : *Beyond a Reasonable Doubt*), eh bien, cela, qui est l'essentiel, Courtade ne songe pas un instant à l'aborder, trop préoccupé de la poursuite parfois désagréablement hargneuse de ses *a priori*. Pour aboutir en conclusion à cette phrase à la provocation un peu puérile, dont on sent trop qu'elle préexistait à la démarche même du livre : « Je nie donc que Fritz Lang soit un génie, un grand homme et même un très grand réalisateur. »

En ce qui concerne le travail de pure documentation, regrettons la linéarité des résumés de films, trop succincts pour jouer un rôle d'aide-mémoire. (La mémoire ne semble pas être, d'ailleurs, non plus le point fort de l'auteur : cf. par exemple l'incroyable récit de *The Big Heat*, que suivent des commentaires indignés sur la scène où Glenn Ford écrase sa cigarette sur le poignet d'une fille de rencontre, tandis que Gloria Grahame sourit sadiquement... Il y a de quoi, en effet, s'indigner.) Ajoutons, à l'actif du livre, que la perfidie de l'éditeur a fait suivre le texte de Courtade d'une série de superbes quatre-vingts photos, pour beaucoup inédites, qui peuvent compenser, pour l'amateur fortuné, l'inutilité de l'essai. — J.-A. F.

MONOGRAPHIES.

Jusqu'en 1954, mis à part le cas, exceptionnel, de Chaplin, il n'existait, en France, si mes calculs sont exacts, que sept monographies de langue française consacrées à six cinéastes.

Depuis, une quarantaine de monographies, écrites ou traduites en français, sont parues, concernant une trentaine de cinéastes, grâce, principalement, aux efforts des Editions Universitaires (Collection : *Classiques du Cinéma*, dirigée par Jean Mitry, dix titres depuis 1954), des Editions Seghers (Collection : *Cinéastes d'aujourd'hui*, dirigée par Pierre Lherminier, quinze titres depuis 1962) et de la S.E.R.D.O.C., animée par Bernard Chardère, à Lyon, treize titres depuis 1960 ; exceptons en effet la défunte Collection *Encyclopédique du Cinéma*, *Les Grands Créateurs du Cinéma*, éditée par le Club du Livre de Cinéma, à Bruxelles, de 1957 à 1960, et la première série de « Premier Plan » (n° 1 à 12), qui rassemble des plaquettes plutôt que des essais proprement dits.

Parmi les trente-quatre cinéastes élus, on relève :

— quatre monographies sur Welles ;

— trois sur Bresson et Vigo;

— deux sur Antonioni, Bergman, Buñuel, Carné, Clair, Eisenstein, Fellini, Gance, Lang, Prévert, Renoir, Resnais, Stroheim et Tati;

— une sur Astruc, Bardem, Becker, Clouzot, De Sica, Dreyer, Ford, Hitchcock, Lherbier, Losey, Lumière, Méliès, Ophuls, Rossellini, Visconti, Torre-Nilsson et Vadim.

(Laissons à chaque lecteur le soin de décider, en son âme et conscience, et, dirait Cayatte, selon son « intime conviction », s'il s'agit là des trente-quatre meilleurs cinéastes...)

La situation s'est donc, semble-t-il, nettement améliorée. Semble-t-il, parce qu'en fait, en 1963 comme en 1952 (cf. l'article de Florent Kirsch alias André Bazin : « Faut-il brûler

les livres de cinéma ? », *Cahiers du Cinéma* n° 9), les données économiques n'ont guère changé : l'éditeur de pareilles monographies ne peut compter, dans le meilleur des cas, que sur 5 000 lecteurs — chiffre du tirage initial, d'ailleurs, des volumes des collections rivales de Mitry et de Lherminier. Les meilleurs tirages de Mitry sont son *Eisenstein*, 9 000 exemplaires vendus ; le *Bergman* de Siclier, 7 000 et le *De Sica* d'Agel, en réimpression. Le seul progrès sensible est qu'un titre s'écoule aujourd'hui plus rapidement qu'autrefois. (Et au manque de lecteurs s'ajoute un manque d'auteurs : écrire une monographie prend de deux mois à deux ans de travail, selon la collection, l'auteur étudié et le rédacteur, et rapporte à celui-ci, quand elle les lui rapporte, environ 150 000 francs, anciens bien entendu. Bien qu'ils soient, métaphysiquement, rien moins qu'orthodoxes, écrire sur Buñuel, Chaplin, Eisenstein ou Visconti est, disons-le un sacerdoce, ingrat et quasi bénévole, de bénédictin.)

Que le cinéma soit toujours tenu en parent pauvre, et le cinéaste en paria, il suffit de comparer ces chiffres à d'autres, pour s'en convaincre, si besoin est. « *Les Ecrivains de toujours* » aux Editions du Seuil, par exemple, qui, depuis 1951, de Hugo à Faulkner, ont publié soixante-cinq volumes dans cette collection, ont, m'a-t-on gentiment répondu au téléphone, un tirage moyen de 30 000 exemplaires, le record étant actuellement détenu par le *Teilhard de Chardin*, récemment paru, qui est monté à 110 000 (et le *Camus*, en trois mois, à 60 000). Les mêmes Editions du Seuil ont publié un *Eisenstein* et un *Vigo* remarquables, qui n'ont pas eu, depuis 1957, date de leur parution, 4 000 lecteurs à eux deux : la différence de prix — *Eisenstein* et *Vigo* valent 15 francs chacun, un « écrivain de toujours » le tiers — n'est peut-être pas une explication décisive...

C'est pourquoi, indépendamment du fait que le choix de tel ou tel cinéaste peut paraître prématuré ou aberrant, et délirant ou académique l'essai de tel ou tel exégète (si peu sont excellents, peu sont exécrables), indépendamment de toute préférence personnelle, de tout jugement de valeur et de toute polémique, il faut, quelques réserves que l'on fasse sur celle-ci ou celle-là, soutenir ces collections. Car le véritable problème est que les *cinéphiles* soient des *ciné-bibliophiles*. Tant qu'il n'y aura pas plus de 10 000 amateurs, plus exactement 10 000 acheteurs de monographies « cinématographiques » et de revues de cinéma en France, rien ne pourra être tenté sur une certaine échelle.

Quoi qu'il en soit, sont annoncés par Jean Mitry, à paraître en 63-64 : *Sjöström, Flaherty, Kurosawa, Mizoguchi, Buñuel, Visconti, Antonioni, Ray* (Nicholas), *Welles, Stroheim, Murnau, Vidor* (King), *Rossellini, Mann* (Anthony). Chez Seghers, d'ici à fin 63 : *Ophuls, Melville, Chabrol, Feuillade, Visconti, Ivens, Clair* et *Bergman*. « Premier Plan », au début de l'année, avait annoncé un *Minnelli*, un *Autant-Lara* et un *Lubitsch*. Ici et là, un *Lang*, un *Murnau*, un *Clouzot* et deux *Hitchcock*. Toujours rien, on le voit, sur Donskoï, Dovjenko, Griffith, Keaton, Sternberg, Stiller, et même, soyons juste, Poudovkine, pour nous en tenir à cette pléiade de grands classiques... — C.G.

POSITIF 54-55.

Numéro double consacré à l'animation, Chuck Jones parle, écoutez-le : « *Le film* High Note *est pour moi une aventure totale. Je l'ai conçu comme un tableau de Mondrian. Il n'y a sur la page blanche d'une partition que des notes de musique noires, qui ressemblent à des fourmis, et une seule note rouge, qui est ivre.* » Plus loin : « *Tout est étudié à la seconde près, pour que les chutes aient une progression réelle de vitesse selon les lois de l'attraction. Le temps que met le Coyotte vu du haut à disparaître au fin fond d'un cañyon, avant que n'éclate le petit nuage poussiéreux du point d'impact, est étudié tout spécialement... Je crois à la caméra motivée, et j'observe les lignes dramatiques qui commandent l'action.* » De tels propos ne devraient pas déplaire à Hitchcock et à Resnais.

Chuck Jones parle, mais Tex Avery se tait. Après douze ans d'enquête, le gibier court toujours. *Positif* nous en conte la poursuite.

Dans le même numéro, au hasard des pages : une interview (mince) de Robert Breer, des « Notes » (précieuses) « sur l'histoire du dessin animé » et des extraits (émouvants) des réponses faites par Welles à l'envoyé du *Sunday Times*. — A.-S. L.

(Ces notes ont été rédigées par JEAN-ANDRÉ FIESCHI, CLAUDE GAUTEUR, ANDRÉ-S. LABARTHE, BERTRAND TAVERNIER et FRANÇOIS WEYERGANS.)

Films sortis à Paris du 7 Août au 10 Septembre 1963

12 FILMS FRANÇAIS

L'Accident, film d'Edmond T. Gréville, avec Magali Noël, Georges Rivière, Danik Patisson, Roland Lesaffre. — Ménage à trois vipère au poing ; une île bretonne fait le huis clos. Gréville, fidèle à soi et à ses thèmes, compte sur le vent du large pour lui fournir le second souffle ; trop de poncifs nettoient le venin.

Amélie ou le temps d'aimer. — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 60.

Cadavres en vacances, film de Jacqueline Audry, avec Jeanne Valérie, Michel Bardinet, Gérard Séty, Noël Roquevert. — Crimes au Touquet : deux rombières s'improvisent détectives ; elles pourraient aussi, pendant qu'elles y sont, faire la mise en scène.

Le Captif, film de Maurice Labro, avec Barbara Laage, Jen Chevrier, Fivos Razi, André Versini. — L'Indochine a bon dos, tant qu'il y aura des piastres ; mais tel est pris qui croyait prendre.

Le Chemin de la mauvaise route, film de Jean Herman, avec Lolita et Jean-Claude Grandvallet. — Deux films en un : a — un document remarquable : la double confession, style cinéma-vérité, d'un couple de « blousons noirs » *conscients et organisés* ; *tout*, ou *presque*, est dit ou sous-entendu sur le sujet, et renvoie à leurs terrains vagues du samedi soir les tentatives précédentes ; et tout ce qui est dit est passionnant et pathétique ; b — on n'en peut dire autant de ce qui est projeté : un informe, prétentieux et accablant salmigondis de pastiches et réminiscences ; et l'irresponsabilité du cinéaste outrepasse un peu trop celle de ses cobayes.

Cuba si. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Dragées au poivre, film de Jacques Baratier, avec Guy Bedos, Sophie Daumier, Elisabeth Wiener et la participation de J.-P. Belmondo, F. Blanche, J. Dufilho, F. Périer, A. Karina, J.-P. Marielle, S. Signoret, M. Vitti, etc. — Revue de début de saison ; les meneurs de jeu sont sympathiques, et ont tort de s'effacer devant leurs invités : la plupart sont sabotés par un *bâclage excessif* ; les meilleurs passages sont ceux qui avaient été déjà rodés au cabaret, tel le sketch, excellent, de Marielle et Bedos. Baratier plagie autant qu'il parodie, Decae et Audiberti sauvent les meubles.

L'Honorable Stanislas, agent secret, film de Jean-Charles Dudrumet, avec Jean Marais, Geneviève Page, Maurice Teynac, Jean Galland, Noël Roquevert, Gaia Germani, Mathilde Casadesus. — Sur le thème, classique, de l'espion involontaire, une petite comédie point géniale (elle n'y prétendait pas), mais honorable, où *Page et Marais font merveille. Les réminiscences* hitchcockiennes (première manière), abondantes, le sont trop ou trop peu.

La Porteuse de pain, film en couleurs de Maurice Cloche, avec Suzanne Flon, Philippe Noiret, Jean Rochefort, Jeanne Valérie. — La Porteuse porte ; Montépin rapporte ; Cloche se supporte ; seul, une fois de plus, Decae apporte et nous importe.

Le Tout pour le tout, film de Patrice Dally, avec Karen Blanguernon, Dirk Sanders, Bruno Cremer, Serge Marquand. — Un jeune couple désuni et réuni par l'Amérique (du Sud) : ce petit rat des pampas, fauché, bâclé, rapetassé, se voit avec un plaisir extrême ; pourquoi ? ma foi, pour aucune raison bien explicable ; mais le plaisir de filmer, si rare dans notre cinéma de série, éclate ici presque à chaque plan, et la naïveté des sentiments, bons ou mauvais, se donne pour telle et joue franc jeu ; aucune grande idée, mais beaucoup de petites, de la fraîcheur, trois acteurs insolites et plaisants — ce n'est pas tous les jours que l'on peut en dire autant. (Film réservé, cependant, aux fanatiques du film américain de série B.)

Un drôle de paroissien, film de Jean-Pierre Mocky, avec Bourvil, Francis Blanche, Jean Poiret, Jean Tissier, Jean Yonnel, Véronique Nordey, Solange Certain. — Mésaventures d'un pieux pilleur de tronc : pas si drôle que ça, malheureusement. Tout le monde se déguise à tout bout de contrechamp, mais l'habit seul, comme il se doit entre gens polis, dérouille ; cote de la CCRT : 4 A : le fric vaut bien une messe.

Un roi sans divertissement. — Voir critique de Luc Moullet dans ce numéro, page 56.

10 FILMS AMERICAINS

A Gathering of Eagles (*Le Téléphone rouge*), film en couleurs de Delbert Mann, avec Rock Hudson, Rod Taylor, Mary Peach, Barry Sullivan. — Comme quoi le Strategic Air Command a plus d'un mauvais tour dans son SAC.

The Birds (*Les Oiseaux*). — Voir critique de Jean-André Fieschi dans ce numéro, page 51.

Diary of a Mad Man (*L'Etrange Histoire du Juge Cordier*), film en couleurs de Reginald LeBorg, avec Vincent Price, Nancy Kovack. — Adapté, soi-disant, du « Horla » : hors la loi.

The Great Escape (*La Grande Evasion*), film en Scope et en couleurs de John Sturges, avec Steve McQueen, James Garner, Richard Attenborough, Hannes Messemer, Charles Bronson, James Coburn. — Les camps, encore et jusqu'à quand ? De l'efficace et plaisant cinéma commercial, qu'un peu plus de talent, ou moins de roublardise, eût aisément haussé de quelques tons ; McQueen, Bronson, Coburn font passer le temps.

Gypsy (*Gypsy, Vénus de Broadway*), film en Scope et en couleurs de Mervyn LeRoy, avec Rosalind Russell, Natalie Wood, Karl Malden, Paul Wallace, Betty Bruce. — Gypsy Rose Lee, reine du strip, revue par Natalie, pourquoi pas ? Eh bien non : saboté par la Warner, le film est sorti à la sauvette, doublé, coupé d'une heure ; et bien entendu, ce sont les séquences Robbins qui ont trinqué. Les motifs de ce massacre nous échappent, mais sans doute ne comprenons-nous rien au commerce (résultats d'exploitation : « Non communiqués »).

Love Is a Ball (*Le Grand Duc et l'héritière*), film en Scope et en couleurs de David Swift, avec Glenn Ford, Hope Lange, Charles Boyer, Ulla Jacobson, Ricardo Montalban, André Luguet. — Variations nostalgiques sur les thèmes de la « comédie américaine 35 » : l'argent ne fait pas le bonheur, et l'amour se rit de la lutte des classes. Malgré tout, on s'y laisse encore prendre : car c'est fort habilement fait, plutôt joli à voir, très bien joué par toute la troupe ; et les broderies font passer le canevas.

The Man from the Diner's Club (*Les Pieds dans le plat*). — Voir note de François Mars dans ce numéro, page 62.

PT 109 (*Patrouilleur 109*), film en Scope et en couleurs de Leslie H. Martinson, avec Cliff Robertson, Ty Hardin, John Gregory, Robert Culp. — Exploits guerriers de Kennedy John F. — Robertson en tenant lieu, honorablement ; le souci de ses hommes l'honore également, mais n'en fait pas un héros bien passionnant ; quelques combats, au début, rompent l'ennui, puis nous sombrons dans la robinsonnade sur plateau B.

The 300 Spartans (*La Bataille des Thermopyles*), film en Scope et en couleurs de Rudolph Mate, avec Richard Egan, Sir Ralph Richardson, Diane Baker, Barry Coe, David Farrar, Kieron Moore. — Comme l'écrit un de nos bons confrères : « une poignée de guerriers grecs — les Thermopyles — luttent jusqu'à la mort... ». Le Pirée n'est pas toujours sûr.

The Ugly American (*Le Vilain Américain*). — Voir note de Michel Mardore dans ce numéro, page 64.

8 FILMS ITALIENS

Carmen di Trastevere (*Carmen 63*), film de Carmine Gallone, avec Giovanna Ralli, Jacques Charrier, Lino Ventura, Dante di Paolo. — L'ennui est enfant de Gallone.

Caterina di Russia (*Catherine de Russie*), film en Scope et en couleurs d'Umberto Lenzi, avec Hildegarde Neff, Sergio Fantoni, Raoul Grassilli, Giacomo Rossi Stuart. — C'était une bonne idée que de prendre Hildegarde ; c'est la seule.

Costa azzura (*Le Miroir aux alouettes*), film en Scope et en couleurs de Vittorio Sala, avec Georges Marchal, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Elsa Martinelli, Rita Gam, Giovanna Ralli, Giorgia Moll, Jacques Berthier. — Sur le thème : bobonne veut faire du ciné, une suite, homogène hélas, d'astuces antédiluviennes, étirées, lessivées et raboutées senza vergogna.

L'oro di Roma (*Traqués par la Gestapo*), film de Carlo Lizzani, avec Gérard Blain, Anna-Maria Ferrero, Jean Sorel. — Pire, s'il se peut, que *Le Bossu de Rome* : à propos de la rafle des Juifs à Rome en 43, apologie de la résignation et du martyre gratuit. La peinture des juifs utilise tous les poncifs chers à Veit Harlan ou ses émules.

Il processo di Verona (*Le Procès de Vérone*), film de Carlo Lizzani, avec Silvana Mangano, Frank Wolff, Vivi Gioi, Françoise Prévost. — Le moins mauvais Lizzani, grâce à son sujet, neuf et passionnant : il y a, bien sûr, comme toujours, beaucoup de mauvais théâtre, bien des effets dont Sardou aurait rougi ; mais deux grands moments de vérité (portés par la réalité historique) : le procès proprement dit et l'exécution finale. Frank Wolff, déjà remarqué dans *Giuliano*, est encore remarquable.

Lo sparviero dei Carabi (*L'Epervier des Caraïbes*), film en Scope et en couleurs de Piero Regnoli, avec Johnny Desmond, Yvonne Monlaur, Armando Francioli, Piero Lulli. — Regnoli ne peut triompher sur tous les terrains.

Universo di notte (*Univers de nuit*), film en Scope et en couleurs d'Alessandro Jacovoni, avec des vedettes de cabaret. — La nuit, tous les shows sont gris.

Zorro e i tre moscotieri (*Zorro et les Trois Mousquetaires*), film en Scope et en couleurs de Luigi Capuano, avec Gordon Scott, Jose Greci, Giacomo Rossi Stuart, Livio Lorenzon. — Manquent à l'appel Maciste, Hercule et Carlo Ponti.

4 FILMS ALLEMANDS

Frau Cheneys Ende (*La Mystérieuse Madame Cheney*), film de Franz Joseph Wild, avec Lilli Palmer, Carlos Thompson, Martin Held, Françoise Rosay. — Lilli dans une pâle mer (de conventions).

Der Schatz im Silbersee (*Le Trésor du lac d'argent*), film en Scope et en couleurs de Harold Reinl, avec Lex Barker, Karin Dor, Götz George, Herbert Lom. — Western en Forêt Noire : c'est d'ailleurs une vieille tradition du cinéma allemand, et le résultat, sans atteindre ni prétendre aux cimes fordiennes ou boetticheriennes, vaut bien certains des petits crus d'origine.

Das Schwarzweissrote Himmelbett (*Tête-à-tête sur l'oreiller*), film de Rolf Thiele, avec Marie Versini, Dahlia Lavi, Thomas Fritsch, Martin Held, Margot Hielscher, Karl Schonbock. — Polissonnerie laborieuse ; nous sommes trop vieux, ou trop jeunes peut-être, pour apprécier.

Traumstrasse der Welt (*La Route fantastique*), film en Scope et en couleurs de Hans Domnick. — Travelogue : l'Amérique solite, vue par une caméra gentiment ébahie, qui contemple de tout son cœur les beautés les plus rebattues (naturelles ou non, mais réelles) du nouveau continent (hémisphère nord : le sud n'a pas franchi nos frontières).

3 FILMS ANGLAIS

Decoy (*Requins de haute mer*), film de C.M. Pennington-Richards, avec Edward Judd, James Robertson Justice, Laurence Payne, Joachim Fuchsberger. — Un sous-marin piège : tenez-vous le pour dit.

Life for Ruth (*Accusé, levez-vous*), film de Basil Dearden, avec Michael Craig, Patrick McGoohan, Janet Munro, Paul Rogers. — Homicide par dévotion : c'est un film anglais plus britannique que permis ; prévenu, allez vous coucher.

The Lonely Stage (*L'Ombre du passé*), film en Scope et en couleurs de Ronald Neame, avec Judy Garland, Dirk Bogarde, Jack Klugman, Aline McMahon. — L'amour maternel et ses ravages : scénario hyperconventionnel, mais pas trop scandaleusement tourné. Le film vaut, ni plus ni moins, par les quatre chansons de Judy : filmée sur scène, très documentairement, admirable ; et l'on regrette que nul n'ait eu l'idée de filmer, tout simplement, *tout le récital*.

1 FILM YOUGOSLAVE

Kozara (*Les Diables rouges face aux S.S.*), film de Veljko Bulajic, avec Bert Sotlar, Olivera Markovic, Milena Dravic, Mihajlo Kostic. — 3 500 patriotes encerclés par 60 000 Allemands (chiffres sans garantie). Autres chiffres : une convention par plan ; trois idées en une heure et demie.

A NOS LECTEURS

A partir de ce mois, les augmentations successives de nos frais de fabrication nous obligent à porter à 4 F le prix du numéro.

Cependant nous maintiendrons, durant quelques semaines, nos anciens tarifs d'abonnement ; les lecteurs qui s'abonneront (ou se réabonneront) avant le 1er décembre 1963 inclus, bénéficieront donc de nos anciens tarifs (cf. plus bas). A partir de cette date, ceux-ci seront, respectivement, portés à :

France, Union française : 6 numéros, 24 F ; 12 numéros, 44 F.

Etranger : 6 numéros, 27 F ; 12 numéros, 50 F.

Etudiants, Ciné-Clubs : France, 39 F ; étranger, 44 F.

Par ailleurs, les lecteurs pourront remarquer qu'à cette augmentation de prix correspond une augmentation de matières : c'est sur 72 pages que les **Cahiers** paraîtront désormais chaque mois.

Nous pouvons, d'autre part, annoncer que notre numéro 150 (décembre 1963) sera consacré à la « **Situation (II) du Cinéma américain** » ; reprenant et mettant à jour l'essentiel de notre numéro 54, épuisé depuis plusieurs années, ce numéro 150, nous l'espérons, n'en sera pas indigne.

●

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI et JACQUES RIVETTE

●

●

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 F**	**France, Union Française**	**33 F**
Etranger	**20 F**	**Etranger**	**38 F**

Etudiants et Ciné-Club : 28 F (France) et 32 F (étranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 4e trimestre 1963.

Cahiers du Cinéma



CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 F.